

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le « Festivable » ou conceptualisation de l'expérience des festivals de cinéma :

Exemple du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal

par

Anaïs Wermeille

Département de communication

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en Sciences de la communication

Août, 2008

Copyright, Wermeille, 2008



P
90
U84
2009
V807

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le « Festivable » ou conceptualisation de l'expérience des festivals de cinéma :
Exemple du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal

présenté par :
Anaïs Wermeille

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Thierry Bardini
Julianne Pidduck
Brian Massumi

Résumé

Ce travail a pour objet d'explorer la manière dont nous pouvons conceptualiser le phénomène des festivals internationaux de films en prenant en compte leurs implications dans les rapports société(s)-cinéma. Basé sur les caractéristiques des festivals qui en font un événement à vivre, bien plus qu'une suite de films à voir, nous nous sommes alors penchés sur cette expérience du festival, sur ce qui pourrait ou serait à vivre dans le cadre d'un festival et que nous nommerons le festivable (en référence à la notion de visible de Sorlin pour l'analyse de films).

Cette expérience, que notre analyse tentera de déterminer, est d'abord celle de l'espace et puisqu'elle est expérience, comporte une certaine part de subjectivité. En prenant le cas du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal et son édition 2007, nous tenterons alors d'appréhender et d'illustrer cette expérience de l'espace du festival, en dégagant deux caractéristiques qui lui sont propres, les mouvements de rapprochement qui s'opèrent entre ce festival et ses participants, ainsi que la volonté d'opposition à un espace ordinaire et le rattachement à un espace plus que festif, et bien extraordinaire. Cet exemple d'un festival précis sera alors l'occasion d'envisager la notion d'espace dans toute sa complexité à travers sa dimension temporelle, les rapports sociaux qui s'y nouent ainsi que par rapport à l'ensemble des mouvements qui la traversent.

Mots clés : cinéma, société, Festival international de films, Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, festivable, visible, espace, expérience, mouvement, extraordinaire.

Abstract

The aim of this study is to explore the ways that we may theorize the phenomenon of international film festivals in relation to the societies. Based on the specificity of the festival as a live event, and not only the screening of films, we study the subjective experience of festivals that we called the « festivable ». The term « festivable » refers to possible experiences associated with the film festival event, and is derived from the notion of « visible », first coined by the french sociologist Sorlin.

This experience is first a way of considering lived space, and it had a subjective aspect. Based on the example of the Festival du Nouveau Cinéma of Montréal of 2007, we try to understand and to conceptualize this experience of festival space, explored through two dimensions: movements passing through the festival to bring it closer to its participants, and secondly the way in which this event operates in opposition to ordinary spaces. The case of this particular film festival helps us to think about space in its complexity, including the ideas of temporality, social relations, and movements.

Key words : cinema, society, International Film festival, Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, « festivable », visible, space, experience, movement, « extraordinarité ».

Table des matières

Liste des annexes et figures	p. 7
Liste des abréviations	p. 9
Introduction	p. 10
Premiers questionnements sur les liens cinéma-société	p. 11
Évolution de la question du visible	p. 13
Intérêts et enjeux	p. 14
Déroulement de la réflexion	p. 17
Aspects théoriques	p. 20
Le concept de visible	p. 20
Le concept de nouveauté	p. 26
Festivals, nouveauté et société post-industrielle	p. 32
Plus que du cinéma !	p. 39
Problématique & Méthodologie	p. 46
Problématisation : Du visible au festivable	p. 47
Nouveauté, unicité et normativité	p. 51
Méthodologie	p. 55
1- ANALYSE PRÉALABLE : CONSTITUTION D'UNE PREMIÈRE ARCHIVE.....	P. 57
2- OBSERVATION ET EXPÉRIENCE DU FESTIVAL.....	P. 60
3- LE DÉFI DE LA COMPLEXITÉ.....	P. 62
4- NOUVELLE ORIENTATION, NOUVELLES QUESTIONS DE RECHERCHE.....	P. 64
Part III- Analyse	p. 67
Proximité : Le spectateur au centre des événements	
ou l'espace comme mouvements	p. 70

- Proximités p. 73

1- PROXIMITÉ PAR LA MISE EN AVANT DU CÔTÉ HUMAIN

DE L'ÉVÉNEMENT P. 73

2- PROXIMITÉ PAR LE JEU SUR L'IDENTITAIRE..... P. 78

3- UNE RELATION QUI VALORISE ET RAPPROCHE DES

PROFESSIONNELS DU CINÉMA..... P. 81

- Espace, questionnements et appropriations p. 86

1- INTERNATIONAL/LOCAL : UNE FAUSSE QUESTION..... P. 87

2- MÊMES QUESTIONNEMENTS..... P. 94

3- CONCLUSION PARTIELLE..... P. 98

Extraordinarité : L'espace comme direction p. 101

- L'espace comme parenthèse p. 103

1- CARNAVAL ET PERMISSIVITÉ P. 104

2- UN SPECTATEUR QUI PARTICIPE : L'IMMERSION..... P. 108

- L'espace comme sens p. 113

1- COUPURE AVEC L'ORDINAIRE : UN ORDRE DIFFÉRENT..... P. 115.

2- RITUALITÉ ET TEMPORALITÉ..... P. 118

Conclusion générale p. 124

Retour sur l'ensemble de la réflexion p. 124

L'espace du festivable : mouvements de rapprochement p. 127

Opposition au quotidien et extraordinaire p. 130

La question du sens p. 132

Bibliographie p. 135

Annexes p. 141

Listes des figures et annexes

Inserées dans le corps du mémoire

Figure 1 : Affiche (grand format) du Festival du Nouveau Cinéma édition octobre 2006

Figure 2 : Affiche (grand format) du Festival du Nouveau Cinéma édition octobre 2007

Figure 3 : Photographie de l'édition 2007 du Festival du Nouveau Cinéma, prise de la rue Saint-Laurent, et issue du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007)

Figure 4 : Photographie de l'édition 2007 du Festival du Nouveau Cinéma, prise sous le chapiteau de la SAT(osphère), et issue du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007)

Figure 5 : Icône du téléphone-calendrier, issue du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007)

Figure 6 : Cadre entourant les photographies sur le site internet du festival (site spécial de l'édition 2007)

Figure 7 : Photographie de l'édition 2007 du Festival du Nouveau Cinéma, montrant une enfant avec la mascotte des P'tits loups, et issue du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007)

Figure 8 : Trois photographies illustrant les jeux de lumière et d'obscurité, issues du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007), et prises au cours des soirées et dans le parcours des nouveaux médias

Figure 9 : Icônes extraites du site internet du festival (site spécial de l'édition 2007) montrant les fonctions « ajouter à mon agenda » de la programmation internet

Annexes présentes en fin de mémoire

Annexe 1 : Extrait du site internet permanent du Festival du Nouveau Cinéma

Annexe 2 : Les différents lieux du Festival du Nouveau Cinéma (site spécial de l'édition 2007)

Annexe 3 : Exemples de photographies du festival présentées (site spécial de l'édition 2007)

**Annexe 4 : Plan de la rue Saint-Laurent et des lieux et cafés recommandés par le festival
(programme papier)**

Liste des abréviations

FCMM : Festival du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal, ancien
nom du FNC

FNC : Festival du Nouveau Cinéma

SAT : Société des Arts technologiques

STM : Société des Transports de Montréal

ONF : Office Nationale du Film.

Introduction

« Autrefois, afin que certaines idées jugées subversives par le pouvoir en place n'atteignent pas le grand public, une instance policière avait été instaurée : la censure d'État, chargée d'interdire purement et simplement la propagation des œuvres trop subversives. Aujourd'hui, la censure a changé de visage. Ce n'est plus le manque qui agit mais l'abondance. Sous l'avalanche ininterrompue d'informations insignifiantes, plus personne ne sait où puiser les informations intéressantes. »

Bernard Werber (2000)

Devant toute l'abondance de productions cinématographiques, les individus sont obligés de faire des choix. En effet, voir l'ensemble des films qui sortent chaque semaine est impossible, et chacun doit donc trier ce qu'il décide d'aller voir ou ce qui vaut la peine d'être vu. Plusieurs moyens existent alors pour faire se distinguer les films et les rendre visible à la société. Les festivals de cinéma, notamment, même s'ils peuvent avoir de nombreux autres objectifs, sont un moyen de rendre visible certains films (en leur donnant une certaine notoriété ou valeur culturelle), et de faire ainsi un tri dans cet amas de productions entre ce qui mérite (soi-disant) d'être vu et le reste. Comme le dit Jullier, « Les personnalités qui possèdent le pouvoir de décerner trophées et récompenses ont une chance elles-aussi de nous souffler à l'oreille ce qu'il faut aimer » (2002, p. 12).

Ces festivals de films, que ce soit en tant qu'événement ou en tant qu'objet de recherche, prennent justement une importance de plus en plus grande (Elsaesser, 2005; Ethis, 2005; Turan, 2003). Ce phénomène est autant quantitatif, puisque les festivals sont de plus en plus nombreux, que qualitatif : nous en parlons de plus en plus. En quelques années, ils sont devenus presque inévitables, dans nos loisirs, dans notre quotidien et ils sont également présents en sciences sociales, que ce soit en sociologie ou en communication. Ce développement est tellement

important que le nombre exact des festivals à travers le monde est difficile à connaître : « (...) no one seems to be exactly sure how many festivals there are in the world, not even books created specifically to keep track of them. (...) three other books (...) record over five hundred each. » (Turan, 2003, p. 2). Il semble donc important d'examiner de plus près ces phénomènes.

Toutefois, en tant que production humaine, et ne vivant pas pour lui tout seul, le festival, et le cinéma en général, est en rapport constant avec la ou les société(s) où il est créé et diffusé. Ce sont ces liens qui sont précisément à l'origine de ce travail, car nous ne nous souhaitons pas envisager les festivals ou les films pour eux-mêmes ou pour l'amour de l'Art, mais bien dans leur rapport avec la ou les société(s) où ils existent. Ainsi, à l'origine de ce travail se trouve la convergence entre deux intérêts : d'une part le phénomène des festivals de cinéma, et d'autre part les relations possibles entre société(s) et cinéma.

Avant de commencer réellement notre travail de recherche, il nous semble important de revenir brièvement sur nos questionnements de départ, sur ce qui a attiré notre regard sur cet objet d'étude qu'est le festival international de film. Ce retour sur nos premières idées est indispensable afin de savoir la manière dont s'est formée et a évoluée notre réflexion sur le sujet et afin de savoir également comment nous avons sélectionné un festival parmi tant d'autres, le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, pour une étude de cas.

Premiers questionnements sur les liens cinéma-société

Premièrement, il existe de multiples manières par lesquelles cinéma et sociétés se rejoignent, notamment selon les différentes manières de consommer le cinéma et les films. Visionner un film à la télévision, louer un DVD seul ou entre amis, aller au cinéma ou à un festival, regarder son écran d'ipod ou de cellulaire sont des pratiques différentes et établissent des rapports différents entre le cinéma et les spectateurs. Ainsi, comme le remarque Ellis, nous achetons autant le contexte de diffusion que le film en lui-même lorsque nous payons notre ticket

de cinéma. Il en est de même pour les festivals où nous achetons bien plus que le simple visionnement d'un film.

Notre objectif est donc d'étudier cette relation particulière et complexe entre société(s) et cinéma lors des festivals de cinéma, et nous souhaitons examiner un festival en particulier afin de mieux comprendre l'agencement de cette ou de ces relations. Nous nous proposons alors de suivre partiellement cette idée en essayant de comprendre dans quelle mesure un festival de cinéma montre (ou « rend visible ») ce qu'il juge important du monde ou des sociétés. En effet, les films sélectionnés sont ceux considérés comme bons, intéressants, ou innovants, les critères changeant évidemment selon le festival. Notre intérêt était alors de savoir comment se faisaient ces choix, mais aussi quels étaient les critères de sélection, et ce qu'ils nous disaient sur le festival qui les avait élaborés et utilisés. Il ne s'agissait pas ici d'examiner le phénomène des festivals dans une optique de censure, mais plutôt de voir comment le festival construisait ses choix et ce que ceux-ci nous disaient sur lui.

Suivant cet objectif, notre choix s'est alors porté sur l'étude d'un festival en particulier : le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal (FNC). La 36ème édition de ce festival s'est déroulé du 10 au 21 octobre 2007, pendant 11 jours dans divers lieux de Montréal tel le cinéma Ex-Centris, le cinéma impérial, la SAT (Société des Arts Technologiques), et dans la rue Saint-Laurent (un chapiteau avait été dressé). Le festival a diffusé des films du monde entier et d'un grand nombre d'avant première nord-américaine et canadienne. Concrètement, nous souhaitons prendre le cas de ce festival afin d'étudier comment celui-ci comprenait la nouveauté et ce qu'il plaçait à l'intérieur de ce concept : des films « nouveaux » à cause des technologies utilisées ? À cause de leurs formes originales ? En raison des thèmes abordés ou de l'angle d'approche du réalisateur ? Autrement dit, nous voulions comprendre **ce qui était visible ou représentable comme nouveau pour ce festival**, en cherchant à savoir qu'est-ce qu'il mettait en avant et/ou intégrait dans cette nouveauté.

Notre réflexion rejoint alors celle de Pierre Sorlin, qui envisage les relations cinéma-société par l'intermédiaire du « visible ». Ce concept désigne une ou des **façon(s) de voir**, que l'on peut dégager à travers les films. Selon lui, ce n'est pas la ou les société(s) qui sont représentées dans les films, mais bien sa ou leurs façons de voir; ce qui est jugé représentable, significatif ou tout simplement valant la peine d'être vu, à un certain moment d'une certaine époque. Ainsi, le cinéma et les films sélectionnés ne représentent pas une société, mais plutôt le « **visible** » de cette société, ce qu'elle « **révèle comme « représentable** » à un moment donné de son histoire » (Ethis, 2005, p. 67).

Évolution de la question du visible

Toutefois, au regard et au contact de notre objet d'étude (le FNC), notre réflexion s'est peu à peu transformée. Nous avions en effet sous estimé l'importance des caractéristiques propres aux festivals, à savoir que, comme le remarque Edgar Morin : « le véritable spectacle du festival n'est pas celui qui se donne à l'intérieur, dans la salle de cinéma, mais celui qui se déroule à l'extérieur, autour de cette salle » (Ethis, 2006). En assistant au festival et en analysant les documents sur le sujet, nous nous sommes rendu compte que beaucoup plus qu'un simple moyen de rendre « visible » une certaine partie du monde, le festival était un événement, extrêmement complexe, qui privilégiait une certaine manière, non pas seulement de voir, mais surtout de « vivre », d'expérimenter le cinéma et plus généralement le monde. Autrement dit, au cœur du festival le « visible », l'action de voir ou de rendre visible, n'était en réalité qu'une petite partie de ce que nous pourrions nommer le « vivable ». Notre réflexion s'est donc modifiée en s'axant plus sur la manière dont se manifeste cette relation particulière du spectateur au festival : **qu'est ce qui est donné à « vivre » ou à « expérimenter » du cinéma et du monde lors des festivals, et plus particulièrement lors Festival du Nouveau Cinéma ?**

Très vite, il est apparu que cette question, portant sur les liens société(s)-festival-cinéma,

est extrêmement complexe. Il semblait donc plus intéressant de se pencher sur elle au lieu de prétendre analyser un festival en profondeur. Notre questionnement de départ est alors devenu plus théorique : nous ne nous intéressons plus à un festival en particulier, mais plutôt à la manière dont nous pouvions l'examiner et l'étudier par rapport à son environnement et son contexte. Autrement dit, nous cherchons à **interroger ces liens entre société(s)-cinéma à travers le phénomène particuliers des festivals, et précisément à travers le FNC.**

Nous ne pouvions pas, en effet, passer sous silence cet aspect plus théorique, et dans la mesure où les festivals prennent de plus en plus d'ampleur, il semblait important de revenir sur la manière dont nous pouvions les considérer. Nous proposons alors d'utiliser le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal comme tremplin dans cette étude sur la manière dont les festivals proposent un ou des rapports particuliers entre cinéma-société(s). Nous avons donc considéré ce festival comme un exemple afin de développer une réflexion conceptuelle plus large, et non pas comme un terrain à analyser en profondeur. Il est important de souligner ici que ce festival, comme tout autre événement de ce genre, a des spécificités particulières, mais aussi de nombreux points communs avec les autres festivals. Nous n'aborderons ces deux aspects que brièvement, dans la mesure où il ne s'agit ici ni d'une analyse en détail de ce festival, ni d'une étude prétendant décrire la vérité universelle des festivals. Notre propos se situe plutôt dans une interrogation sur nos rapports au cinéma et au monde, dans le cadre des événements ou des successions d'événements que l'on nomme festival, par l'intermédiaire du cas particulier du Festival du Nouveau Cinéma.

Intérêts et enjeux

Notre questionnement, ainsi que le choix du Festival du Nouveau Cinéma comme exemple, trouvent leurs intérêts à différents niveaux. Ainsi, nous avons formulé et modifié notre réflexion parce que le phénomène des festivals international de film prenait de plus en plus

d'ampleur. Ce fort développement prend d'autant plus d'importance en raison du contexte de prolifération et de surproduction d'images et de films qui existe actuellement. En effet, dans ce contexte de surabondance, les festivals deviennent des circuits (de plus en plus) importants et des lieux de réception de plus en plus fréquents et spécifiques (notamment pour les films d'auteurs) pour bon nombre d'œuvres cinématographiques. Elsaesser montre ainsi que depuis son apparition avant la seconde guerre mondiale, le festival de films s'est développé de plus en plus, en notoriété et en nombre de festivals. Montréal est ainsi un exemple parfait de cet accroissement important du phénomène, puisque la ville compte aujourd'hui plus d'une dizaine de festivals de films (sans compter le pullulement d'autres types de festivals) et n'en avait aucun avant les années 70. L'ampleur de ces phénomènes, de même que le cas édifiant de Montréal, constituent donc une des raisons de notre choix du Festival du Nouveau Cinéma comme objet de recherche. De plus, ce festival, malgré quelques difficultés pour faire sa place à Montréal, existe depuis plus de 35 ans et prend une place de plus en plus grande à Montréal comme festival international de film. Cette certaine stabilité, de même que son succès grandissant depuis quelques années ont été aussi un facteur pour le choix de cet objet d'étude. Ainsi, l'édition du festival de 2007 a confirmé « la popularité » de cet événement (Nicoud, La Presse, 17 décembre 2007, p. A55) qui est le doyen des festivals de Montréal. La 27ème édition lui a par exemple valu au festival d'être retenu comme finaliste dans la catégorie cinéma, vidéo et arts électroniques du Grand Prix du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal. Ce festival, au fur et à mesure de ses éditions, a développé d'autres événements (hommages, rétrospectives, etc.). Il nous semblait alors intéressant, dans un questionnement en communication médiatique, de nous pencher sur ce fait car, si le film est déjà un lieu et un mode de communication particulier, le festival l'est doublement dans la mesure où il propose des films mais aussi d'autres types d'événements et de rencontres. Le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal proposait par exemple cette année 2007, en plus des films, des 5 à 7, des conférences, des projections de documentaires gratuits

sous la (SAT)osphère, soirées musicales, etc. Il y a eu également un volet pour les enfants nommé « P'tits loups » et des hommages et rétrospectives.

Mais, le choix du Festival du Nouveau Cinéma comme objet d'étude s'est fait aussi pour le critère de « nouveau ». En effet, le festival se revendique lui-même comme lieu de découverte et de promotion de la nouveauté. Le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal a été créé en 1971 par Claude Chamberlan et Dimitri Eipidès et dès le début, ce festival tente de proposer une certaine originalité, notamment par des « formules originales de diffusion de l'image » (cf. annexe 1). Le festival se décrit lui-même comme « un tremplin pour faire connaître des œuvres originales et inédites, favorisant le développement du cinéma d'auteur et de la création numérique » et « un lieu privilégié de découverte, d'initiation, de happening et d'échange entre le public et les professionnels » (cf. annexe 1). En 2004, le FCMM (Festival du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal) est rebaptisé le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Le festival propose d'innover à la fois dans les films ou les auteurs qu'il présente, mais également dans la manière dont il organise les projections, ou dont il introduit la vidéo (depuis 1982) et les nouveaux médias (depuis 1997) dans sa programmation. Cette nouveauté est aussi revendiquée au niveau architectural, notamment par la création en 1999 par Daniel Langlois de nouveaux locaux du festival : le complexe Ex-Centris, centre de diffusion qui se veut original et symbole de nouveauté. Or, la question du nouveau, en plus d'être importante à notre époque (les nouvelles n'ont-elles pas une place de choix à la télévision? Le rayon 'nouveauté' n'est-il pas le premier que l'on voit lorsque l'on va louer un DVD ou même dans n'importe quelle boutique ou catalogue ?), est intéressante parce qu'elle a toujours été liée à notre rapport au cinéma. À son origine, celui-ci était en effet reconnu comme art nouveau et usant de technologies nouvelles et à présent on s'interroge par son dépassement par d'autres nouveaux (Best & Kellner, 1997; Manovich, 2001). Mais d'autre part, le nouveau est tout particulièrement pertinent par rapport à notre questionnement dans la mesure où, par définition, il est ce lieu où (supposément) ce qui n'était

pas « visible », ou pas « vivable » le devient alors. Cette notion de nouveauté est ainsi une des raisons essentielles qui nous porte à nous interroger sur le Festival du Nouveau Cinéma, lui qui veut nous proposer le « new to view » (Bogdaneris, 2007).

Déroulement de la réflexion

Ainsi, parce que ce phénomène des festivals de films devient de plus en plus important et qu'il permet de s'interroger sur la nouveauté, il nous a semblé intéressant de nous pencher un peu plus dessus. Le Festival du Nouveau Cinéma, parce qu'il met en avant justement cette nouveauté et qu'il nous est facilement accessible, nous a paru un exemple et un appui intéressant à utiliser dans notre questionnement sur la manière dont il est possible d'envisager les festivals. Ce travail va donc revenir sur notre découverte de ces phénomènes que sont les festivals de films et va suivre l'ensemble de notre questionnement sur le sujet, à la fois théorique, mais aussi de manière concrète par l'étude de cas du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Cette réflexion se veut alors point de départ, piste pour d'autres recherches sur le sujet.

Dans une première partie, nous nous sommes interrogés sur ce qu'est un festival international du film et quelles sont ces principales caractéristiques et ses implications. Toutes ces questions nous ont amené à effectuer une revue de littérature sur le sujet et à interroger les rapports entre cinéma et société à travers notamment la notion de « visible » de Sorlin (1977) et celle de « nouveauté ». Ce début de réflexion est resté tout d'abord théorique et de nombreux autres chercheurs ont ainsi alimenté notre étude. Cette étape nous a permis de mieux cerner ce que nous cherchions et nous avons pu, par la suite, élaborer notre problématique de manière plus précise.

Ainsi, dans un deuxième temps, nous allons revenir sur notre questionnement principal, plus axé sur la dimension « événement » et « expérience » du festival. Notre interrogation sur ce que nous nommerons le « festivable » portera alors sur les « événements filmiques » et non plus

seulement sur les films projetés. Nous aborderons aussi les questions de la normativité et de l'unicité présentes lors du festival. Mais cette réflexion a aussi été possible grâce à notre expérience et notre analyse du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Nous allons donc, dans cette partie, revenir sur cet événement précis et sur ces caractéristiques, de même que sur la manière dont nous l'avons abordé. Cette élaboration de notre méthodologie suivra deux temps, une partie montrant nos premières réflexions et approches, encore trop influencées par le concept de visible, puis la deuxième partie correspondant plus aux dimensions événement et expérience du festival. Cette réorientation dans notre démarche sera alors l'occasion de revenir sur les difficultés et questionnements que nous avons traversés. Nous insisterons également sur l'importance, dans notre méthodologie, de l'observation puisque c'est cette méthode qui nous a permis de nous rendre compte de l'erreur de notre première démarche. Le retour sur l'observation nous permettra aussi d'ouvrir sur un questionnement de la subjectivité, celle-ci étant au cœur de l'expérience des festivals, et étant également très présente dans la pensée de plusieurs des auteurs que nous avons utilisés, Gadamer notamment.

Puis, nous présenterons les différentes conclusions ou réflexions qui nous ont saisies au vue de l'analyse du Festival du Nouveau Cinéma et qui nous semblaient intéressantes dans l'étude du festivable. Ces diverses pistes de réflexions nous amèneront à considérer tout d'abord l'espace du festival en des termes de mouvements, celui-ci tendant à jouer sur le rapprochement avec ses spectateurs-participants, à mettre en avant une relation avant tout humaine, à jouer la carte de l'identité québécoise ou à mettre en avant une certaine valorisation possible. Nous verrons également que cette proximité se crée aussi par le rassemblement autour de mêmes questionnements et de mêmes errances. Puis, dans une deuxième partie, nous analyserons l'espace du festival en termes de direction et de temporalité, le festival s'opposant à l'espace quotidien et ordinaire en proposant une permissivité différente et en fonctionnant comme un rite profane. Ces deux grandes pistes générales, du festival comme espace de proximité et comme

direction, seront illustrées par des exemples plus ou moins importants du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal de 2007.

Enfin, nous reviendrons sur le cheminement, les difficultés et les apports de toute cette réflexion dans une conclusion se voulant ouverture pour une réflexion plus large sur les festivals de film et la manière de les conceptualiser par la notion de « festivable ».

Aspects théoriques

Avant d'examiner notre cas particulier du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, il nous a semblé intéressant de se pencher plus en avant sur les manières dont nous pouvions aborder les festivals de films en général. Au cours de diverses recherches et lectures faites sur ces phénomènes, nous avons découvert le concept de visible de Pierre Sorlin, qui nous a particulièrement intéressé dans la mesure où il théorisait les rapports films et société. Or, nous avions justement l'intention, dans le cas de notre festival, de l'étudier dans son contexte et son environnement plus large, notamment par rapport à sa situation dans la ville de Montréal, à son ou ses public(s) et vis-à-vis du cinéma québécois et canadien. Le concept de visible nous a alors servi de base à une réflexion plus large sur les festivals. Partant de cette notion, nous avons pu préciser le concept de nouveauté et son importance, de même que les aspects économiques des festivals, correspondants à une société que nous nommerons « post-industrielle ». Nous avons également dégagé l'importance de la dimension « événement » des festivals de films qui est une de leurs caractéristiques les plus frappantes. Toute cette réflexion nous a permis par la suite de développer notre questionnement, et d'élaborer notre problématique que nous retrouverons dans le chapitre 2 de ce travail. Mais avant d'arriver à cette étape, nous devons revenir sur ces premières réflexions et sur ce concept de visible, à l'origine de cette étude.

Le concept de « visible »

Il nous est apparu rapidement que nous ne cherchions pas à connaître le ou les vécu(s) des spectateurs lors des festivals, pas plus que leurs réceptions des événements filmiques qui y étaient présentés. De la même manière, nous n'étions pas intéressés par les réelles intentions, idées ou réflexions des organisateurs ou participants du festival, que ce soit des discours unifiés ou non. Notre intérêt ne portait donc sur aucun de ces deux aspects, mais se situait plutôt à la convergence des deux. En effet, dans cette relation entre festival de film et société, nous

souhaitions porter notre attention sur ce qui était, concrètement, proposé au public, et sur ce qui, dans ces propositions, était mis en avant. Cet intérêt a dirigé notre réflexion vers le concept de Pierre Sorlin de « visible » et c'est donc avec la définition de ce concept, central à notre réflexion, que va commencer ce chapitre. Toutefois, réfléchir au concept de « visible » nous demande d'abord un détour par les premières théories qui ont inspirées ce concept. Nous allons donc expliquer brièvement les travaux de Kracauer, pour arriver ensuite à notre concept principal de « visible », défini par le sociologue du cinéma Pierre Sorlin (1977). Enfin, nous retravaillerons ce concept en lui précisant deux dimensions importantes : à la fois ce qui est rendu visible (ce qui est mis en publicité) et ce qui est visible (ce que nous pouvons voir).

Les premières réflexions sur le sujet viennent en effet de la sociologie et de l'histoire dans la mesure où ceux-ci cherchent à savoir dans quelle mesure les films nous disent quelque chose sur la société. Ainsi, comme Friedmann et Morin le précisent :

« Tout film, même s'il est un film d'art, ou d'évasion, même s'il traite du rêve ou de la magie, doit être traité comme une chose [dont les caractéristiques] sont capables de nous éclairer sur les zones d'ombre de nos sociétés, zones qui constituent ce qu'en d'autres mots on appelle les représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collective ». (*Ethis*, 2005)

Siegfried Kracauer (1973¹) étudie avec minutie tout un corpus de films afin de comprendre la société allemande. Tout film est pour lui représentatif d'un monde social, d'une facette de la société. Il s'intéresse aux détails des films (personnages secondaires, manière de serrer des mains, gros plans sur la façon de jouer avec ses doigts, etc.) qui sont récurrents et qui forment, selon lui, un reflet de la société de l'époque : « C'est parce qu'il permet de saisir la répétition de ces petites formes inobservables hors des médiations filmiques que le cinéma

1 L'ouvrage original date de 1946, mais la traduction française a été effectuée en 1973.

s'impose comme témoignage social et à ce titre est exploitable en tant que document historique » (Ethis, 2005, p. 58). Kracauer adoptait une démarche également historique, il souhaitait, par l'intermédiaire des films, comprendre sa société, son époque et l'avènement d'Hitler au pouvoir. Ainsi, il considérait les films comme des séries de choix (de filtres apposés sur la réalité) faits par un ensemble de personnes (les films étant le travail collectif du réalisateur et des autres membres de l'équipe) et répondant plus ou moins aux attentes d'un public assez large.

En 1977, Pierre Sorlin s'interroge également sur la nature des films d'une manière similaire. Il envisage le film comme étant un certain regard porté sur le monde, une **façon de voir**. Ainsi, le cinéma et les films sélectionnés ne représentent pas une société, mais plutôt le « **visible** » de cette société, ce qu'elle « **révèle comme « représentable** » à un moment donné de son histoire » (Ethis, 2005, p. 67).

Ce concept de visible nous paraît particulièrement intéressant par rapport à notre questionnement, et nous allons donc le définir plus précisément afin de l'utiliser dans notre future recherche. Chaque film est donc, selon Sorlin, significatif de la société où il existe, parce qu'il montre ce qui est représentable : ce que l'on peut voir et ce qui est intéressant à voir. Le sociologue explique que cela est possible dans la mesure où « Le visible se trouve à la croisée des horizons de ce que produisent ceux qui fabriquent les films et des attentes explicites ou implicites de ceux qui les regardent » (Sorlin, 1977, p. 240).

Sorlin insiste également sur le fait que chaque film est une série de choix qui sont significatifs de ceux qui les font. Ethis (2007), en analysant la saga des films de *La Guerre des Étoiles*, illustre bien cette idée. La manière dont un film représente une ville, une famille, les rapports entre les individus, ou toutes autres notions, n'est pas anodine, mais il s'agit bien d'une construction par laquelle le film « capte un fragment du monde extérieur, le réorganise, lui donne une cohérence et produit à partir du continuum qu'est l'univers sensible, un objet fini, abouti, discontinu et transmissible » (Sorlin, 1977, p. 242).

Mais ce visible n'est pas fermé. À l'image des groupes et sociétés qui le produisent et le reçoivent, le film montrent des visibles qui changent dans le temps et dans l'espace, qui évoluent avec les sociétés. Ainsi, le film est aussi le lieu qui permet d'apporter des nouvelles images, d'apporter des « *nouveaux visibles* » (Ethis, 2008). Ce qui nous concerne d'autant plus que le critère principal du FNC est justement la nouveauté, les « nouvelles façons de voir », que ce soit les points de vue originaux sur un sujet, ou littéralement les manières de voir (de regarder le film ou de le faire) différentes.

Ce dernier point (point de vue et contenu original ou manière de filmer ou forme du film) est d'ailleurs une distinction qui n'est pas approfondi par Sorlin. Dans le cadre de notre propre recherche, il nous semble important de revenir sur ces deux sens de « voir » (contenu/forme). Nous allons alors préciser encore plus le concept de visible en lui reconnaissant ces deux niveaux de signification en plus. Le premier sens de ce concept correspondrait à la mise en avant, à la publicité faite par et autour de ce festival. Certains films ou événements sont rendus visibles (plus ou moins), parce qu'ils sont mis en avant dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma. Cette mise en lumière est d'autant plus grande qu'elle est plus officielle que d'autres espaces de diffusions (comme Internet par exemple). Elle est en effet plus « quottée socialement », comme le dirait Bourdieu, dans la mesure où le festival l'est aussi (on a parlé plus haut de haute-culture). Cette publicité peut s'observer à travers la manière dont le festival se présente lui-même et présente ses éléments (films et autres événements). On retrouve ainsi cette mise en avant par exemple sur le site web du festival, les comptes-rendus, les dossiers de presse, etc.

Le deuxième sens du concept de « visibilité » est plus général et plus complexe à appréhender. On pourrait parler ici de visibilité sociologique ou ontologique. Il correspond à une manière de voir le monde, de considérer certaines choses comme représentables et d'autres non. Il suit ainsi la définition donnée par Sorlin :

« Chacun sait que nous ne voyons pas le monde extérieur « comme il est », nous percevons les êtres et les objets à travers nos habitudes, nos attentes, notre mentalité, c'est-à-dire à travers les manières propres à notre milieu de structurer l'essentiel (ce qui est essentiel pour nous) par rapport à l'accessoire. Le « visible » d'une époque est ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement. » (Sorlin, 1977, p. 68).

Plus complexe que la simple mise en avant, ce "visible" est tellement évident qu'il reste caché. Nous ne nous rendons alors pas compte qu'il existe peut-être d'autres alternatives à cette manière de voir le monde. Les films fonctionnent également de cette manière, en opérant des sélections que le spectateur ne juge pas forcément comme telle, mais qui pour lui vont apparaître évidentes :

"Prélevant des données dans le monde concret -des maisons, des trains, des passants, des généraux, de systèmes rationnels- le cinéma les redistribue en un ensemble fictif et cohérent qui obéit à des règles non formulées (les règles de compétence), qui est constellé de marques de connivence avec le public (les représentations, les points de fixation) et qui est autre chose que l'univers social auquel on été empruntés les matériaux mis en œuvre" (Sorlin, 1977, p. 296).

Une illustration de ce type de visibilité est l'exemple de la perspective telle que nous la connaissons. En effet, les tableaux se basant sur les règles de la perspective telle qu'elle a été codifiée au XV^{ème} siècle nous paraissent aujourd'hui totalement évidents. Cela n'a pas toujours été le cas (Baxandall, 1985), et cela démontre bien qu'il existe un visible que nous ne sélectionnons pas forcément consciemment mais qu'il faut prendre en compte. Dans cet exemple, il ne s'agit pas de mettre en avant ou de faire la publicité de cette manière de considérer l'espace dans la peinture, mais plutôt une manière de voir tellement acceptée qu'elle devient naturelle. Ainsi, la visibilité dans son sens de publicité ou mise en avant consiste à voir en premier tel ou

tel élément d'une peinture parce qu'il est plus gros ou d'une couleur qui attire l'attention. La visibilité dans son deuxième sens ontologique signifie quant à elle que nous allons remarquer admirer les maisons peintes sur le tableau en comprenant instantanément que ces différents rectangles et formes géométriques montrent la profondeur et un bâtiment en 3 dimensions. Nous ne remarquerons pas un instant que nous appliquons automatiquement les règles de la perspective et que notre œil applique alors un filtre à notre appréhension du monde, une manière possible de voir sur tant d'autres.

Cette notion de visibilité, telle que l'a décrite Sorlin, et en tenant compte des deux niveaux de significations que nous lui avons précisé, est intéressante pour deux raisons. Tout d'abord, comme nous l'avons vu précédemment, elle permet de trouver dans l'objet qu'est le film un espace possible de fixation de quelque chose de la ou des société(s) qui lui permettent de trouver son existence. Autrement dit, Sorlin utilise le film comme point d'entrée à l'analyse de la société environnante, et ne s'intéresse donc pas à la réception par les spectateurs ou aux volontés et objectifs des producteurs. De la même manière, nous souhaitons nous inspirer dans cette approche pour considérer le festival de cinéma, détaché de ces avants et après, comme point d'entrée à une analyse plus large de la ou des société(s). Nous utiliserons ainsi le festival de cinéma afin de mieux comprendre ces étranges relations entre les hommes et le cinéma, non pas d'un point de vue du vécu des premiers, ou des intentions des professionnels du cinéma, mais bien au milieu de ceux-là, au croisement entre publics et professionnels, dans la réalité concrète et matérielle du festival.

Le deuxième intérêt de prendre comme point de départ le concept de visible est son rapport étroit avec l'idée de nouveauté. En effet, une des caractéristiques importantes des festivals de cinéma est qu'ils célèbrent parmi la nouveauté, ce qui doit être visible ou non. Festival et nouveauté sont donc intimement liés (Elsaesser, 2004). Nous nous proposons alors d'étudier dans un premier temps ce rapport à la nouveauté, car c'est cet aspect qui nous a guidés

dans le choix de ce mode de consommation du cinéma que sont les festivals. Nous interrogerons alors ce concept en revenant sur son histoire et sur son rapport particulier avec le cinéma, qui est depuis toujours associé à l'idée de nouveau, d'une manière (comme un art nouveau) ou d'une autre (dépassé par des technologies encore plus nouvelles).

Ce passage par le concept de nouveauté nous permettra d'introduire les spécificités des phénomènes que sont les festivals, et nous amènera, dans un deuxième temps, à revenir sur les caractéristiques particulières à ce mode de diffusion. En effet, il nous faudra ici apporter quelques nuances à l'utilisation du concept de visible. En effet, si Sorlin avait pour objet le film, le notre est le festival de cinéma. Nous prenons alors pour objet ce que le sociologue avait laissé de côté : le contexte de diffusion. Il nous semble en effet que les festivals constituent un contexte de diffusion des films très particuliers, et ne sont pas comparables aux autres modes de diffusions, que ce soit petit écran, très petit écran (cellulaire ou ipod) ou même séance de cinéma classique. Ainsi, au lieu d'examiner ce qui se passe dans les films en eux-mêmes comme le suggérait Sorlin, nous allons étudier ce qui se passe dans les festivals de films, le film n'en étant qu'une partie. Il s'agira alors d'interroger ce concept de visible et de l'appliquer à l'analyse du nouvel objet que nous nous sommes donné : les festivals. Nous allons donc examiner les spécificités de ces événements afin d'adapter notre réflexion à leurs caractéristiques. Cette réflexion reflètera alors l'ensemble du mouvement réflexif qui nous a poussés, lors de ce travail de recherche, à interroger le concept de « visible », étudiant les rapports sociétés-cinéma, créés dans le cadre d'un moyen de consommation particulier : les festivals de cinéma.

Le concept de nouveauté

Si le concept de « visible » a été notre point d'entrée pour envisager les rapports sociétés-cinéma, l'idée de nouveauté justifie quant à elle le choix des festivals, et plus précisément du Festival du Nouveau Cinéma, comme objet d'étude. En effet, la nouveauté est, comme nous

allons le découvrir, très liée à l'idée de visible, et elle est également ce qui est célébrée lors des festivals, et ce qui fait leurs intérêts. Il est important de souligner que ce n'est pas, bien entendu, le seul intérêt ou la seule manière d'envisager les festivals (d'autres notions peuvent être tout aussi intéressantes), mais la nouveauté constitue une dimension de ces événements que l'on ne peut laisser sous silence.

Par définition, le nouveau nous intéresse tout particulièrement car il est justement ce lieu, cette intersection entre ce qui était non-visible et qui est devenu (ou va devenir) visible, entre les idées passées et présentes qui sont en train de se négocier. En effet, venant du latin *novellus*, qui signifie *récent, qui vient d'apparaître*, le nouveau est donc cet objet qui est saisi pour être rendu visible. Il est ainsi une construction et n'existe pas dans l'absolu, ce qui explique notamment la complexité de ce concept. L'idée même d'événement, d'un phénomène qui arrive, qui passe, et qui est unique est fortement lié à l'idée de nouveauté.

Le concept de nouveau est essentiel car il est la raison d'être des festivals de films internationaux. Il forme en effet un concept vide, utilisable pour justifier leurs existences et leurs rapports entre eux et avec Hollywood :

« Meaning can only emerge in the space between the iterative and the irruption – the twin poles of a festival's consistency as event, which explains the obsession with newness : empty signifier of the compromise struck at any festival between the same and the different, the expected and the expected surprise » (Elsaesser, 2004, p. 95).

Ainsi, le nouveau, et plus encore le nouveau « bon », celui que l'on considère comme pouvant et devant être « visible », serait donc un prétexte qui permettrait à chaque festival de justifier, sans l'expliquer, ses choix et sélections de films, mais aussi sa propre existence. Le nouveau n'est donc pas dans le contenu des films présentés, mais est bel et bien construit dans et par le festival.

Le Festival du Nouveau Cinéma confirme cette idée en utilisant le critère de nouveauté

pour trouver sa place parmi tous les autres festivals de films de Montréal (entre autre, le festival des films du monde, le festival international du film sur l'art, le festival international du film d'aventure de Montréal, le festival international du film pour enfants, les rencontres internationales du documentaire, le festival du film juif de Montréal, etc.). Pour se justifier, le Festival du Nouveau Cinéma a un seul mot d'ordre : le nouveau. Ainsi, son site internet (cf. annexe 1) nous le dit sur tous les tons : « solidement établi mais non moins révolutionnaire », « nouvelles tendances », « œuvres originales et inédites », « novatrices ».

Toutefois ce concept de nouveau, même ayant une définition floue (étant donné qu'il est un concept vide ou passe-partout), n'est justement pas 'nouveau' ou récent. Il connaît au contraire une histoire, une évolution et nous ne pouvons l'employer sans retracer quelques lignes de son utilisation au fil du temps, notamment dans le domaine du cinéma et plus généralement des médias. Il s'agira donc, premièrement, de revenir sur l'histoire des relations entre nouveauté et cinéma, avant d'élargir notre réflexion sur les rapports entre le nouveau et l'art, puis d'une manière plus générale, son rapport avec la société. Ces aspects ne seront pas explorés en détails, mais le fait de les aborder nous permettra, dans la deuxième partie de cette réflexion, de développer plus profondément le questionnement sur notre concept principal de visible. Mais, tout d'abord, revenons sur les liens entre nouveauté et cinéma.

Première réflexion sur l'histoire du concept de 'nouveau', il est souvent associé à la technologie et a donc été lié, dès le début, au cinéma. En effet, comme le remarque Arnheim :

« For the first time in history a new art form is developing and we can say that we were there. All other arts are as old as humanity, and their origin is as dark as ours. There is no basic difference between pyramids and skyscrapers, between jungle drums and a modern orchestra. Film, however, is entirely new. » (1997, p. 13).

Technologie, nouveauté et cinéma ont donc toujours été indissociablement mêlés, même s'il existe, à l'heure actuelle, des technologies plus récentes, qui ont formés ce que l'on nomme

les « nouveaux médias ». Dans sa conception de la nouveauté, le Festival du Nouveau Cinéma a intégré ces nouveaux médias. Il est donc intéressant de se pencher sur cette nouvelle catégorie d'œuvres cinématographiques qui n'était pas pris en compte à l'origine par le festival. Ces nouveaux médias sont, selon Manovich (2001), des médias issus de la convergence de deux domaines : « computing and media technologies » (p. 20), indissociablement lié à l'évolution de la société. Par ailleurs, Manovich définit cinq caractéristiques permettant de définir ces nouveaux médias : « numerical representations, modularity, automation, variability, and cultural transcoding ». Le chercheur insiste également sur le concept d'interactivité, et le rôle particulier et 'nouveau' du spectateur dans le cadre de ces nouveaux médias, de même que sur l'importance qu'a eu le cinéma sur le développement de ces nouveaux médias et de ces nouvelles technologies:

« Cent ans après la naissance du cinéma, les modes cinématiques de voir le monde, de structurer le temps, de raconter une histoire, de lier une expérience à l'autre sont devenus les modes de base à travers lesquels les usagers des ordinateurs accèdent et interagissent avec toutes les données culturelles » (De Lulio, 2003, p. 78-79)

Mais cette nouveauté n'est pas seulement dans ce que l'on voit ou dans les médias qui sont utilisés, en tout cas pas pour les Festival du Nouveau Cinéma : elle est aussi dans ce que l'on vit. Preuve en est, l'attention particulière qu'il porte à la manière dont le film est projeté, en essayant de respecter son critère d'originalité :

« Et pour ces stars turbulentes, le Festival fabriquera un écran à leur mesure. Pour les accompagner dans leurs folies, il va « s'écarter » : cinéma urbain en plein air, sous l'eau (le fameux « Dive-in », présenté dans un bain public), dans un peep-show, dans un loft, dans une boulangerie, en un cinémarathon-Guinness de 250 heures... Pour se montrer digne de tels amis, le Festival réinvente la projection, entraînant à sa suite des générations de cinéphiles sous le charme » (Dufresne, introduction, 2001)

La nouveauté ne s'arrête pas là et est également présente, pour ce festival, dans les événements, soirées, discussions. Pour l'année 2007, le Festival du Nouveau Cinéma avait par exemple prévu un cycle de discussions sur « le futur du cinéma » avec un intérêt tout particulier porté sur les nouvelles technologies. Et dans cette même édition du festival, nous pouvons presque oser dire que l'idée de « nouveau » fait concurrence à celle « d'auteur », ou du moins qu'elles y sont très liées, un auteur se définissant, selon le festival, par son point de vue original.

Nous pouvons donc constater que la question de la nouveauté est intimement liée, déjà, à notre objet d'étude, d'autant plus qu'il forme un critère (le principal de notre festival) pour sélectionner, parmi une multitude d'œuvres, celles qui sont « bonnes » ou qui mérite d'être vues; et pour faire oublier ou reléguer dans le passé (ou dans l'oubli) les autres films. Ce qui est également intéressant est que, parmi les multiples possibilités de nouveau qui pourrait exister (par définition infinie), les créateurs et diffuseurs de films vont seulement en envisager une partie, celle qui constituera le « visible ». De même, la nouveauté n'est pas seulement dans l'idée d'un visible, mais est aussi quelque chose dont nous devons parler, que nous devons célébrer, etc. Et elle doit se vivre dans un festival d'une certaine manière. Les limites posées alors, entre ce qui a le droit d'exister et ce qui reste hors du domaine de l'existence, sont alors représentatives de la ou des sociétés qui les fixent.

D'une manière plus générale, la notion de nouveau n'est pas simplement associée à l'idée de technologie, elle est également existante dans le domaine des arts et est notamment associée au courant artistique de la modernité et de l'avant garde. Selon Best et Kellner (1997), ce mouvement, aujourd'hui moins mis en avant, était également associé à la société capitaliste, et aux idées d'élitisme et à la notion 'd'auteur' (centrale au Festival du Nouveau Cinéma) :

« Modernist art became ever more complex and demanding as innovations proliferated, and by the 20th century modernism defined itself as « high art » distinct from the « low art » of the masses (Huyssen, 1986). Elitism became the corresponding attitude of high

modernism and the modernist artist, whose genius and purity of vision was incomprehensible to the layperson. » (p. 128)

D'une manière beaucoup plus générale, ce critère du nouveau est caractéristique du regard d'une époque plus large: il est visible au deux sens du terme. En effet, on va mettre en avant le nouveau (sens de publicité), mais il est aussi ce que l'on considère comme représentable (et devant être représenté) à notre époque (sens sociologique du concept). Cette époque qui est caractérisée par le nouveau est celle de la modernité. En effet, celle-ci fonctionne par sa croyance au progrès, par cette volonté incessante de nouveau et d'amélioration. Toutefois, à l'heure actuelle, cette euphorie est retombée et le nouveau n'existe plus vraiment, il est effacé légèrement par le recyclage, la réutilisation propre au postmodernisme et à ses arts (Lyotard, 1988). Le nouveau se fait alors reprise de l'ancien et agit encore plus comme limite aux discours, comme le souligne Foucault (1971) : « le nouveau n'est donc pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour » (p. 27). Ainsi, la nouveauté serait caractéristique d'une manière de voir d'une certaine époque de la modernité, et même, si nous suivons la classification de Debray (1992), d'un temps beaucoup plus grand. Cet auteur explique en effet qu'il existe trois âges du regard qui coexistent aujourd'hui : la logosphère (ère des idoles), la graphosphère (ère de l'Art) et la vidéosphère (ère du visuel). Cette dernière manière de voir prédominerait toutefois et une de ces caractéristiques serait l'importance de la nouveauté ou de l'invention.

« Théocratie, andocratie, technocratie : chaque ère est une organisation hiérarchique de la Cité. Et des prestiges du fabricant d'images. Car ce n'est pas le même charisme qui vient d'en haut (piété), du dedans (génialité) ou du dehors (publicité). (...) D'où trois temporalités internes à la fabrication : la répétition (via le canon ou l'archétype); la tradition (via le modèle et l'enseignement); l'innovation (via la rupture ou le scandale). Comme il sied ici à un objet de culte; là, à un objet de délectation; et enfin, à un objet d'étonnement ou de distraction. » (Debray, 1992, p. 225-228)

Par conséquent, le nouveau (ou innovation pour Debray), en plus d'être lié depuis ses débuts au cinéma, aux nouvelles technologies et au festival de cinéma (dont le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal), serait beaucoup plus intégré dans notre époque que nous le pensions à prime abord. Ainsi, il serait une des modalités essentielles de la modernité, notamment dans les mouvements artistiques, mais aussi une des manières principales que nous avons de regarder le monde et de considérer le temps à notre époque. Le nouveau nous apparaît alors essentiel et c'est un des critères qui a orienté notre choix sur le Festival du Nouveau Cinéma comme tremplin dans notre réflexion. Ce critère de justification des festivals nous paraît d'autant plus important qu'il semble permettre à ces événements d'être ce qu'ils sont, d'avoir leur place dans la société de consommation, et d'être viable économiquement. En effet, le nouveau n'est-il pas cette excuse qui permet de proposer toujours une consommation sans fin ? Il est alors indispensable d'aborder cet aspect, partie intégrante des festivals.

Festivals, nouveauté et société post-industrielle

Le rapport entre nouveau, société de consommation et festivals peut ne pas paraître évident aux premiers abords. Pourtant, comme nous l'avons signalé auparavant, le nouveau est ce prétexte qui permet une consommation sans cesse renouvelée, infinie. Les festivals de cinéma, par le biais du nouveau, correspondent également à cette idée dans la mesure où, sous l'idée d'un événement unique de temporalité réduite, revient régulièrement (souvent annuellement) une occasion de consommer intensivement films et autres événements liés. Dimension intéressante : la nouveauté suppose l'unicité, que ce soit d'un événement ou d'un film. En effet, la nouveauté désigne un objet de consommation à voir ou à faire qui soit « particulier », différent de tout autre, avec quelque chose en plus. Or, dans un contexte de surproductions d'images et de films, alors même que la nouveauté est souvent commentaire (Foucault, 1971), il devient de plus en plus difficile d'avoir affaire à un produit « unique ». Stiegler le montre par exemple dans le cas

de la télévision, lors de ses commentaires sur le zapping :

« Mais le travail industriellement divisé apporte de moins en moins de satisfaction sublimatoire et narcissique, et le consommateur dont la libido est captée trouve de moins en moins de plaisir à consommer : il débande, transi par la compulsion de répétition. » (2004)

Ce problème touche notamment beaucoup ce que les chercheurs ont nommés les industries culturelles comme le cinéma ou la télévision. Toutefois, comme nous allons le voir, les festivals ne correspondent pas vraiment à la définition de ces industries, notamment parce qu'ils se sont développés contre elles, et qu'ils ont évolué à l'époque post-industrielle. Or, ces industries essayent justement de remédier à ce problème d'unicité, en proposant notamment une « personnalisation » des produits. Nous approfondirons et définirons dans un premier temps la distinction entre industries culturelles et entreprises post-industrielles, afin d'essayer, dans une partie ultérieure, d'étudier comment cet aspect d'unicité est créé par les festivals.

Ellis remarque que nous achetons bien plus que le film lorsque nous payons notre ticket de cinéma. Autrement dit, c'est la projection et son contexte qui sont consommés, l'expérience cinématographique dans son ensemble. Il en est de même pour le festival, et c'est dans cet aspect qui permet de donner le caractère « unique » à ces événements. Toutefois, avant d'examiner ce que l'on achète réellement lorsque nous assistons à un festival de cinéma, il nous semble incontournable d'examiner les festivals comme des lieux où, premièrement, on « achète » quelque chose. Cette dimension économique est alors à examiner de plus près, d'autant plus qu'elle a été soulignée et mise en avant par la presse et les organisateurs de la dernière édition du Festival du Nouveau Cinéma :

« FNC director general Nicolas Girard Deltruc said yesterday that the 36th edition has been, to his knowledge, the very best ever : "we passed last year's total box office by Wednesday, and the weekend's receipts aren't even

yet. The screenings have been full, and the special events and nighttime parties at SAT have been packed". More important for Girard Deltruc (...) the sponsors have been happy » (Griffin, 2007, *The Gazette*).

Dans cette partie, nous allons alors étudier d'un peu plus près les caractéristiques plus générales et économiques des festivals internationaux de films, en revenant sur leurs histoires et les premières raisons de leurs existences, puis en développant l'idée que, par la nouveauté et par leur organisation, ces festivals constituent un exemple parfait d'entreprises à l'heure de la société post-industrielle.

Premièrement, Elsaesser nous explique que les festivals internationaux de films sont nés d'abord en Europe, avant de s'étendre au reste du monde dans les années 80. De même, ayant d'abord la vocation de promouvoir les cinémas nationaux, les festivals deviennent rapidement trans-nationaux. Dès leurs origines, ils se créent en opposition au système Hollywoodien, industrie culturelle par excellence, comme un moyen parallèle de distribution des films. Les festivals entretiennent entre eux des rapports particuliers dans la mesure où ils sont à la fois en compétition les uns avec les autres, mais ils fonctionnent également ensemble :

« Optimizing its respective local advantages, each festival thus contributes to the global network effect, offsetting the negative consequences of competition (over the finite number of films and timing) with the positive effects of familiar format and recognition value, while giving innovative programmers the opportunity to set trends, or to come up with concepts taken over by others » (Elsaesser, 2004, p. 87)

Le Festival du Nouveau Cinéma suit ce modèle, notamment en suivant de près le festival de Toronto :

« Le menu est aussi gargantuesque qu'alléchant : plus de 200 films, dont 133 longs métrages en provenance d'une quarantaine de pays, le « best of the

best » des autres festivals » (Demers, Le journal de Montréal, 6 octobre 2007).

En effet, le cinéma a longtemps été considéré comme une industrie culturelle, désignant par là des productions de masse, avec également une « sérialisation – standardisation et division du travail » (Mattelart, 1995, p. 43). Le cinéma répond en effet à cette idée, de part le grand nombre de films qui sortent chaque année, et de part l'espèce de standardisation existante dans leur création. Ce concept d'industrie culturelle, énoncé tout d'abord par Adorno et Horkheimer (1974), montre que la production culturelle et artistique se fait de la même manière que la production industrielle, de manière massive et standardisée, et que l'homme était ainsi aliéné et asservi également dans ses loisirs, et non plus seulement dans son travail. Comme le dit Stiegler:

« Désormais, c'est le consommateur (et non plus seulement l'ouvrier) qui est standardisé dans ses comportements par le formatage et la fabrication artificielle de ses désirs. Il y perd ses savoir-vivre, c'est-à-dire ses possibilités d'exister. » (2004)

Mais ces réflexions portent surtout sur le cinéma Hollywoodien (ou indien), et comme nous l'avons vu les festivals, d'abord européens, (même s'il en existe depuis des américains et des indiens) veulent s'opposer au système Hollywoodien. Cependant, malgré leur origine critique, il semblerait que les festivals de films ne soient pas si loin d'être également des industries culturelles, peut-être mêmes plus perfectionnées. En effet, bien que jouant dans un registre différent des films de Hollywood, ils proposent pendant une courte période un visionnement intensif et, pourrait-on dire, massif, de films. Ils centralisent et rentabilisent ainsi encore plus la distribution des produits films, entraînant une sorte de consommation à la chaîne, notamment parce que, bien souvent, ils ne se contentent pas des films, mais sont suivis, accompagnés, ou précédés par la distribution d'autres produits culturels, comme le fait le Festival du Nouveau Cinéma (autres festivals, événements divers, soirées et produits dérivés). Ainsi, si le

premier rôle de ces festivals est de donner une visibilité aux films sélectionnés, et de faire ainsi concurrence à d'autres circuits de distribution, ils jouent également un rôle sur la production des films, influençant les choix artistiques par leurs critères de sélections, ou aidant à la réalisation de projet. De même, ils organisent aussi d'autres événements, comme des rétrospectives, ou la création de lieux particuliers de diffusion. C'est par exemple le cas pour le Festival du Nouveau Cinéma qui a permis la construction en 1999 le complexe Ex-Centris, qui permet la diffusion des œuvres sélectionnées par l'équipe du Festival et ce, tout au long de l'année, et pas seulement lors du festival. Ces festivals permettent aussi de développer plus généralement la ville qui les accueille et son économie :

« As a consequence, companies in the information, high-tech and knowledge industries, now seek culture-rich environments for their operational bases, in order to attract the skilled worker and retain the discriminating staff they need to stay competitive and innovative »

(Elsaesser, 2004, p. 85)

Le Festival du Nouveau Cinéma suit aussi ce mouvement en permettant un certain développement de la ville. Cet aspect économique du festival se retrouve dans les alliances faites avec les transports publics ou avec l'entreprise FIDO (grande entreprise de cellulaire canadienne) et également dans les plans d'urbanisme du développement de la rue St Laurent.

Toutefois, les festivals internationaux sont beaucoup moins stables que les traditionnelles industries culturelles. Preuve en est, le nombre de festival que se créent ou disparaissent chaque année (Turan, 2003). De même, les festivals qui entretiennent une relation particulière entre eux forment une sorte de circuit de festivals, un flot de professionnels et de films migrant de l'un à l'autre tout au long de l'année, ce que Serge Daney nomme une « tribu », spécifiant qu'il s'agit « toujours (de) la même » (2001, p. 432). C'était particulièrement le cas cette année pour le festival étudié, car en plus de présenter en clôture le film gagnant de la palme d'or de Cannes (4

mois, 3 semaines et 2 jours de Cristian Mingiu), il proposait dans sa distribution de nombreux films « *attendus depuis Cannes, Venise ou Toronto* » (Nicoud, La Presse, 26 septembre 2007, p. As2).

Ces nuances entre festivals de films et industries culturelles prennent tout leur sens lorsque l'on regarde l'évolution générale des sociétés capitalistes occidentales. En effet, celles-ci sont passées de sociétés industrielles à de nouveaux types d'organisations que l'on regroupe sous l'appellation « société post-industrielle ». Les festivals internationaux de films ont suivi également cette évolution et ce n'est sûrement pas un hasard s'ils se sont internationalisés au moment où l'on considère que la société devient post-industrielle, c'est-à-dire à la fin du XXème siècle (Cohen, 2006). En effet, Elsaesser rappelle que les festivals ont commencé à devenir internationaux après 1968, avec les intentions du festival de Cannes de s'ouvrir à des productions étrangères, intentions qui ont été suivies par tous les festivals, à l'époque presque tous européens.

Ainsi, l'industrie connaît des nouvelles caractéristiques, que l'on réunit sous l'appellation « post-industrielles » : à une production toujours aussi importante s'ajoute une nouvelle flexibilité des entreprises et des employés (on parle de précarisation du travail), et une mondialisation plus grande (avec une mobilité plus importante des produits et employés). Nous pourrions avancer que les festivals, à partir de leur internationalisation, ont suivi cette évolution. Ainsi : « Taken together and in sequence, festivals form a cluster of consecutive international venues, to which films, directors, producers, promoters and press, in varying degrees of density and intensity, migrate, like flocks of birds or a shoal of fish » (Elsaesser, 2004, p. 87). De même, ces nouvelles sociétés post-industrielles sont aussi caractérisées par une sous-traitance plus importante : « Le capitalisme du XXIème siècle voit l'explosion de cette firme industrielle : on a recourt aux sous-traitants pour les tâches réputées inessentielles. Ce sont désormais les salariés qui subissent les risques (...) » (Cohen, 2006). Les festivals répondent également à ces critères dans la mesure où, même s'ils permettent parfois des aides à la production des films (sous forme

de subventions ou prix), ce ne sont pas eux qui supportent les coûts de création des films. Au contraire, ils demandent même un apport financier pour la participation au festival, et ce sont les producteurs de films qui supportent tous les risques du film, sans pour autant de garantie de succès puisque, comme le remarque Serge Daney pour le festival de Berlin :

« (...)un grand nombre de films projetés n'ont guère de vie en dehors d'un festival tel que celui-ci. Le festival qui devrait servir de tremplin est souvent le point de départ et le lieu d'arrivée des films. Il y a bien un tremplin mais nul saut ne s'ensuit. ». (2001, p. 432)

De même, le directeur général du Festival du Nouveau Cinéma souhaiterait lutter contre cette instabilité qui touche également le festival lui-même : « Autre défi pour le Festival du nouveau cinéma : sa pérennisation. "On a une équipe de passionnés" estime Nicolas Girard Deltruc, espérant que, dans les prochaines années, cette équipe puisse travailler toute l'année pour mettre sur pied des activités continues ». (Nicoud, La presse, 2007).

La flexibilité des festivals est mise en évidence par Elsaesser lorsqu'il caractérise les festivals par leur fonction de programmation et d'agenda. En effet, le chercheur montre que ces événements se passent généralement dans certains endroits où la vie culturelle est très riche et qu'il nomme villes « à programmation »:

« (...) municipal or metropolitan authorities try to endow their city with the sense of being a site of permanent, ongoing events. Completing the architecturally articulated urban space with a temporal dimension, the built city turns into, and is doubled by, the « programmed » - or programmable - city » (2004, p. 86).

Montréal en est l'exemple parfait puisque les festivals s'enchaînent sans cesse, dans tous les arts et que la ville y participe directement par le biais de subventions. Montréal compte, au niveau du cinéma seulement, plus d'une dizaine de festivals, ce qui ne leur facilite pas toujours la tâche pour trouver une place, comme le remarque Daudelin : « La parade des festivals

montréalais est terminée ! Trois festivals (de films) à prétention internationale en huit semaines, dans une même ville, c'est peut-être un record... Pas nécessairement enviable. » (Images, 2005). C'est une situation cependant originale dans la mesure où, au niveau du cinéma, il n'y a pas vraiment un festival plus important que les autres, du moins de manière internationale.

Nous voyons alors que les festivals de cinéma ont des organisations et des caractéristiques qui répondent au contexte beaucoup plus global d'une société post-industrielle. Il était important de revenir sur ces aspects pour plusieurs raisons. Tout d'abord, grâce à cette mise en contexte, nous rendons au concept de nouveauté toute son importance, puisqu'il est un des moteurs de la société post-industrielle, ce que le consommateur achète sans jamais le posséder puisqu'il y a toujours une autre nouveauté. Cette utilisation du désir infini des hommes comme prétexte à l'asservissement par la consommation trouve alors son expression la plus parfaite dans le concept de « nouveauté », concept central à tous les festivals de films (bien que souvent, ces mêmes festivals consacrent du temps à des rétrospectives ou hommages à des films, qui ne sont donc pas, par définition, nouveaux). Dans le cadre du festival étudié par exemple, tous les ans amènent leurs nouveaux lots de « nouveau ». Deuxièmement, revenir sur ce contexte nous semblait essentiel dans la mesure où nous souhaitons étudier les relations cinéma et société, et la dimension économique en fait partie intégrante. Un festival reste un endroit où les consommateurs achètent, et il nous reste à présent à comprendre ce qui réellement s'y vend, sous cette étiquette du nouveau et de l'unique.

Plus que du simple cinéma !

Le caractère économique des festivals, bien que toujours présent, ne nous explique pas forcément ce qui est vendu lors de ces festivals, et qui les différencie des autres moyens de consommation du film. Elsaesser nous donne une réponse intéressante à ce questionnement. Une des caractéristiques des festivals, selon lui, est qu'ils sont avant tout des **événements**, le film ou

le cinéma n'étant pas tout. Le journaliste Robert Daudelin, à propos du Festival du Nouveau Cinéma, confirme d'ailleurs l'importance de cette dimension :

« Or le spectacle cinématographique (le grand écran, la salle obscure, le scintillement lumineux, sans parler de la présence de voisins, la plupart du temps inconnus) est bien la raison d'être des festivals. » (2005, p. 6)

Elsaesser montre qu'en tant qu'événement, les festivals reposent sur un certain nombre de codes et règles, mais aussi, puisque festifs, sur une certaine part d'excès et de désordre. Ce faisant, ils essaient de créer une expérience particulière vécue par les spectateurs. D'ailleurs le rôle de ceux-ci se veut plus central, plus actif que dans d'autres cérémonies. Les festivals font donc appel à des types particuliers de spectateurs, mais nous reviendrons ultérieurement sur ce point. Pour créer ce caractère d'événement, avec des expériences particulières, les festivals jouent sur le critère d'« unicité », ou « originalité » comme l'a nommé le Festival du Nouveau Cinéma dans son site web (Annexe 1). Nous pourrions alors faire ici un détour intéressant par les idées de Benjamin, et notamment son concept d'aura : selon lui, les œuvres d'arts perdent leur aura quand elles sont reproduites en grande quantité. Or, le film est, à son origine même, le produit reproductible par excellence, et donc, selon Benjamin, le plus dénué d'aura. Nous pourrions suggérer que les festivals jouent justement sur cet aspect, en tentant de redorer l'aura du cinéma. En effet, ils se veulent uniques, comme l'était l'œuvre d'art :

« À la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son hic et son nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. »

(Benjamin, 1991, p 141)

Cette unicité, les festivals tentent de la recréer à différents niveaux. Tout d'abord, en montrant que chaque festival est différent, dans son organisation et dans l'expérience du cinéma qu'il propose. Puis, d'une certaine manière, les festivals proposent également à leur

consommateur d'être unique, de pouvoir se différencier de Monsieur-tout-le-monde (Elsaesser, 2004). Nous allons alors tacher d'approfondir ces deux pistes, qui nous permettront par la suite de réexaminer notre manière d'aborder et de théoriser les festivals.

Plusieurs aspects permettent de donner au festival son ampleur et ses dimensions d'événement unique. Tout d'abord, l'organisation même des festivals tentent de donner l'image qu'ils sont uniques : la manière dont ils essaient de se positionner face aux autres festivals existants, en étant concurrents mais complémentaires (Elsaesser, 2004), la manière dont les festivals se spécialisent dans des genres ou des thèmes particuliers, le principe même de compétition entre les films, la recherche du film « perle-rare » que l'on doit absolument voir, le « film-qui-n'irait-pas (ou qui-ne-serait-pas-prêt-pour) Cannes et qui pourrait ainsi meubler la multitude des autres festivals à venir. » (Daney, 2001, p. 432).

En donnant ainsi de la valeur à certains films plus qu'à d'autres, les festivals établissent des distinctions, créent des plus-values sur certains produits (films ou auteurs), et éliminent les autres. Ainsi, ils produisent du capital culturel, au sens de Pierre Bourdieu (1979), c'est-à-dire qu'ils donnent (plus ou moins) d'importance à ce qu'ils jugent. Tous les festivals internationaux de films n'ont donc pas la même renommée, ils sont plus ou moins cotés socialement. De même, toutes les catégories d'un festival n'ont pas la même valeur. Ainsi, le Festival du Nouveau Cinéma avait cette année 9 sections différentes, mais seulement 6 étaient compétitives, et seul la « sélection internationale » concourait pour le prix principal : la louve d'or. Il existe ainsi une hiérarchie à l'intérieur même de chaque festival et, alors que le système Hollywoodien base en grande partie la valeur de ses films sur « ses stars », les festivals quant à eux se basent sur un autre critère : l'auteur. Par la même, les festivals donnent de la valeur à la fois à certains films ou auteurs, mais aussi et surtout à eux-mêmes : ils justifient ainsi leur propre existence et leur propre valeur. Rappelons d'ailleurs qu'un auteur est, par définition, un cinéaste avec un *point de vue unique et original*.

D'une manière similaire, le cadre matériel du festival joue aussi un rôle important :

Cannes ne serait rien sans son tapis rouge et sans son palais royal... De plus, l'idée d'un public particulier est au cœur même des festivals, de même que l'idée de « rendez-vous » propre à une certaine forme de sociabilité (Ethis, 2007). Cette dimension matérielle ne doit pas être sous-estimée. En effet, durant l'âge d'or du cinéma, il a été prouvé que le cadre formé par les salles de cinéma était parfois plus important que les films visionnés. Ethis nous rappelle par exemple qu'entre les années 1920 et 1970 :

« En Europe comme aux États-Unis, les enquêtes menées auprès des spectateurs nous apprennent que « voir un film de cinéma » compte alors tout autant que le fait « se rendre au cinéma et d'être dans une salle » (2008).

Ce facteur est important dans les festivals également, et ce n'est pas un hasard si nous parlons de tapis rouge ou du palais royal (Pour Cannes), les lieux et décors jouant forcément un rôle dans les festivals. C'est notamment le cas pour le FNC, puisqu'il propose un festival particulier, dispersé entre deux ou trois, voire cinq lieux, selon les années : les salles d'Ex-Centris, de l'Impérial, les locaux de la SAT, la cinémathèque, etc. (cf. annexe 2), chacun ayant un style bien particulier. Le festival étudié joue aussi sur cet aspect en soignant le cadre de projection des films et en organisant des événements autour des films (soirées, discussions, etc.).

Ethis (2006) montre à quel point ce décor, ce lieu, est consacré au festival, et devient un vestige presque désert hors de la période du festival. Il montre ainsi combien Cannes est différent et les endroits du festival vides hors de la saison cinématographique. Cette organisation du cadre matériel, du décor, et de la façon dont doit se dérouler le festival nous rappelle l'explication de l'aura selon Benjamin, lorsqu'il insiste sur le lien que celle-ci entretient avec le rituel :

« La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte. (...). En d'autres termes : la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » a sa base dans le rituel. » (1991, p. 145).

Le festival joue fortement sur cet aspect en développant tout un rituel autour de la projection des films : tapis rouge et stars pour les plus fameux, présence de professionnels du cinéma, organisation de soirées, d'avant-premières ou d'autres événements. Les festivals jouent alors sur le rythme pour créer son rituel : cérémonies d'ouverture, de clôture, annonce avant l'événement du type « J-4, J-3, etc... ». Le fait même qu'il s'agisse d'une courte période avec des visionnements intenses, qui n'est à disposition du public qu'une fois par an, tient du rituel...

Ce même temps du festival, court et intense; le FNC a ainsi présenté cette année environ 300 films en 11 jours, nous amène également à l'idée de « rendez-vous » (Ethis, 2008) :

« Les sociabilités cinématographiques que la salle de cinéma a organisé en rationalisant le concept même de rendez-vous : un lieu, un horaire, un programme, une programmation, une rencontre, une sociabilité. Ce dernier point est cardinal car c'est surtout parce que les films fournissent socialement la plus formidable des occasions de se connaître,... ».

Ces rendez-vous cinématographiques sont à la base même des festivals, puisqu'il s'agit bien de fidéliser des spectateurs, de faire en sorte qu'un rendez-vous soit succédé par un deuxième, puis une troisième rencontre, etc... Ainsi, tout en permettant la viabilité des festivals, ces idées de multiples « rendez-vous » mettent également en avant deux de leurs aspects principaux. Il s'agit en effet du rendez-vous **d'un certain public**, qui peut alors socialiser **entre lui**.

Cette réflexion nous montre que les festivals jouent sur l'idée d'unicité également au niveau de ses consommateurs. En effet, le spectateur du festival est lui-même unique. Ainsi, le festivalier est particulier et unique, dans la mesure où il va au festival (et ce, même s'il n'est pas le seul à aller au festival), et il se distingue, alors au sens où Bourdieu (1979) l'entendait, il devient plus valorisé culturellement. En effet, la culture des festivals n'est pas celle des masses, celle de Hollywood, elle s'oppose justement à cette dernière et au cinéma dit « commercial »,

bien que, comme Elsaesser (2004) le montre, les festivals fonctionnent en opposition, mais aussi avec l'industrie du cinéma Hollywoodien. Notons d'ailleurs que la croissance des festivals a été accompagnée par une augmentation des films étrangers et de moindre envergure commerciale dans les réseaux traditionnels de diffusion des films hollywoodiens. Ainsi, aller à un festival international du film est aussi une manière de *se distinguer*, au sens de Bourdieu (1979), du commun de la population, du cinéma populaire ou de Hollywood. Nous pourrions parler de "haute-culture" pour désigner ce type de culture élitiste qui veut se différencier de la culture dite populaire. Les festivals prennent en compte cette dimension et leurs choix reflètent souvent cette volonté de se démarquer des goûts communs. Ainsi, comme le souligne Ethis (2008) :

« Lorsqu'on énonce quelques intitulés de festivals, on imagine par défaut en arrière-plan a priori les publics qui sont supposés les fréquenter : festival du film romantique de Cabourg, festival du film policier de Cognac, Les inattendus, festival des films très indépendants de Lyon, etc. ».

L'idée même de nouveauté, et ce qui est montré comme nouveau, n'est sûrement pas neutre et anodine socialement, et nous devons en tenir compte dans notre recherche. Ainsi, le FNC s'adresse à un public particulier, se voulant cinéphiles, mais d'une cinéphilie distinguée :

« (cinéphilie) nouvelle qui ne crache pas sur le passé du cinéma (...), mais qui soit capable aussi de faire confiance à l'avenir et de redécouvrir le cinéma qui est un art jeune (...), audacieux et imprévisible ». (Daudelin, 2005, p. 7).

De plus, il est proposé à ce spectateur de démontrer son appartenance à cette culture, à ce festival, et nous trouvons alors une multitude de produits dérivés qui lui permettent de le faire : le FNC propose par exemple certains produits commerciaux secondaires (un livre de photo pour le trentième anniversaire du festival, des maillots et autres produits dérivés pour les spectateurs et clients, etc...).

Ces produits ou le fait même de dire que l'on est public de ce festival peuvent agir à la manière d'un logo, d'une marque que nous choisissons de nous approprier et qui revendique « une certaine manière de vivre ou de penser », comme le remarque Naomi Klein (2001) pour d'autres types de produits. Le festival devient alors le moment de célébration de cette appartenance à ce logo, à ces valeurs, comme le souligne Elsaesser (2004) : « Festivals are the moments of self-celebration of a community » (p. 94).

Mais le festival est aussi un rendez-vous de ces publics avec eux-mêmes, une occasion unique de rencontrer des personnes qui partagent les mêmes goûts cinématographiques et le même intérêt pour la culture et le cinéma. Le cinéma proposait déjà une expérience sociale particulière, comme le remarque Abbas Kiarostami, cinéaste iranien : « Assis dans une salle de cinéma, nous sommes livrés au seul endroit où nous sommes à ce point liés et séparés l'un de l'autre. C'est le miracle du rendez-vous cinématographique » (Ethis, 2008).

Toutefois, les festivals en rajoutent encore plus en donnant à ses participants l'occasion de rencontrer d'autres personnes, elles aussi uniques, et surtout d'échanger avec elles sur le cinéma. Les sociabilités qui peuvent se créer sont alors mises en avant dans les festivals, avec les nombreuses soirées, débats et rencontres autour des films. Le FNC proposait par exemple cette année des ateliers ou des discussions sur le cinéma, de même que certains films étaient suivis par des courtes séances de questions-réponses avec le réalisateur ou autres professionnels du film. De même, des soirées ou autres événements permettaient de rapprocher les gens. Les festivals offrent ainsi, par "l'exigence de leur programmation", une "double satisfaction" à leurs spectateurs : "celle de rencontrer le cinéma qu'ils affectionnent, d'une part, et d'autre part, de rencontrer ceux qui affectionnent le même cinéma qu'eux." (Ethis, 2008).

Problématique & Méthodologie

À l'origine de notre réflexion, nous sommes partis du concept de visible développé par Pierre Sorlin (1977) afin d'analyser les films en relation avec la société qui les produisent. Après avoir justifié les intérêts de la démarche de ce sociologue, nous avons souhaité utiliser sa démarche par rapport à un autre objet d'étude qui prend de plus en plus d'importance dans nos sociétés : les festivals internationaux de films.

Nous avons alors remarqué qu'une caractéristique essentielle de ces festivals « la nouveauté » était également la frontière qui permettait la séparation entre visible et non-visible, le lieu où la visibilité était créée. Après avoir examiné la complexité des rapports qui nouent cinéma et nouveauté, nous nous sommes attachés à découvrir et développer différentes caractéristiques des festivals qui, notamment sous l'idée d'unicité, faisaient du festival un objet particulier d'analyse. L'ensemble de cette réflexion nous a alors permis de considérer les festivals de cinéma dans toute leurs singularités, et nous a donné l'occasion de définir un de nos concepts centraux : celui « d'événement filmique », qui viendra remplacer les termes de « films », puisque nous savons à présent que le film n'est qu'un prétexte au festival, comme nous l'avons expliqué dans les parties précédentes et que nous allons le voir plus en détails par la suite.

Ainsi, au regard et au contact de notre objet d'étude, notre réflexion s'est peu à peu transformée. Nous avons sous-estimé l'importance des caractéristiques propres aux festivals. Nous avons en effet, tout au long du chapitre précédent, pu constater à quel point l'objet des festivals de films est complexe et peut être vu de différentes manières. Il s'agit en effet à la fois d'un phénomène particulier, ayant une histoire et des caractéristiques qui lui sont propres, mais nous l'avons également abordé d'un point de vue plus économique, par rapport à la société post-industrielle dans laquelle il existe. Au niveau de ce qui se passe à l'intérieur même des festivals, nous avons pu constater que ceux-ci formaient des expériences particulières de consommation du cinéma, doublées d'une dimension de « rendez-vous », adressé à un certain public, et entraînant

une ou certaines formes de sociabilité. Nous avons tenté, en abordant tous ces points de vue sur les festivals de films, de dresser un portrait le plus complet possible, tant au niveau général qu'au niveau de ce qui se passe dans ces phénomènes. Ces différents éléments de cette réflexion nous ont permis de mettre en évidence l'importance de la dimension d'événement et de l'idée d'unicité mises en avant dans les festivals. Nous n'allons pas assister à ces festivals pour voir des films, ou pas seulement. Nous y allons pour vivre une certaine expérience. La nuance ici est importante dans la mesure où ce qui est « visible » ne tient alors qu'une place mineure, c'est ce qui est « vivable » qui est intéressant. Nous avons alors dû modifier notre concept central de « visible » en une notion plus globale que nous nommerons « festivable ».

Dans un premier temps, nous allons revenir sur la manière dont nous entendons définir ce concept de festivable, en rappelant que nous n'avons pas la prétention d'inventer un nouveau concept, mais plutôt de donner un nom au regard que nous porterons sur notre objet. Nous aborderons alors brièvement la dimension normative de ce concept. Puis, nous préciserons alors le rapport de ce concept central à la nouveauté et à l'unicité. Cela nous amènera, dans un dernier temps, à développer des pistes d'analyse qui nous serviront à explorer notre objet et à analyser le Festival du Nouveau Cinéma. Ces pistes nous permettront, dans le second temps de ce chapitre, de développer une méthodologie adaptée à notre étude de cas et à notre questionnement.

Problématisation : Du visible au festivable

Il s'agit à présent de formuler un peu plus notre pensée et de développer ce nouveau concept, tout d'abord en reprenant certains des éléments vus dans les théories que nous avons abordées, puis en proposant des pistes d'analyse plus précises qui nous permettront de formuler un concept théorique complet et adapté à l'étude des festivals. Autrement dit, nous prendrons modèle sur la manière dont Sorlin a étudié les films avec sa notion de visible, mais l'adapterons à notre objet d'étude, en nous basant sur une analyse du Festival du Nouveau Cinéma. L'ensemble

de cette réflexion permettra alors d'étudier ce qui est « festivable », et comment l'aborder.

Le festivable englobe ce que Sorlin nommait la visibilité lorsqu'il étudiait les films, mais ajoute la dimension particulière au festival, à savoir l'aspect festif et événementiel. L'objet devient alors l'ensemble des événements filmiques, incluant les projections, mais aussi les autres activités des festivals. Ce niveau comprend donc tout ce qui est extérieur au film mais qui fait aussi partie du festival : des soirées aux discours de présentation des films en passant par les documents donnés, les mises en scènes et décors ou les produits dérivés (T-shirts, programmes, posters, etc...). Par rapport à notre objet de recherche, cette dimension regroupe alors les différentes salles utilisées par le festival (pour les projections ou les autres événements), les produits publicitaires distribués ou vendus, les expositions et événements organisés (débats, discussions, etc.) et notamment les locaux et expositions de la SAT (Société des Arts Technologiques) ainsi que les mouvements ou trajets alors proposés. De la même manière que Sorlin s'intéressait aux notions de ville, de relation sociale, de pouvoir, etc. et tentait de voir comment elles étaient représentées dans les films, nous allons explorer quelques unes de ces notions dans le Festival du Nouveau Cinéma, en prenant en compte, non seulement les films, mais surtout tous les événements qu'il y a autour. Il s'agira d'observer de quelle manière le festival, et tous les événements qu'il propose, crée des relations particulières entre les hommes et les différents aspects des sociétés, décrites par Sorlin comme des notions. Autrement dit, nous étudierons comment, par exemple, le festival crée un rapport particulier de l'homme à la ville et à l'espace dans lequel il prend place, etc...

Nous avons en effet constaté que le film (ou le cinéma), bien qu'important dans les festivals puisqu'il est ce qui est fêté ou célébré, n'est toutefois pas ce qui est au centre de ces événements, les autres dimensions (comme la sociabilité par exemple) tenant également un place très importante. En conclusion, il nous paraît donc impossible à présent de parler seulement des films de ces festivals, et c'est pourquoi le terme "d'événements filmiques" nous paraît alors

beaucoup plus adéquat. Les festivals proposent une succession d'événements filmiques, et non pas des simples projections. Les festivals de films fêtent le cinéma, non pas simplement en le faisant voir mais, d'une certaine manière, en le faisant "vivre". C'est ce que nous tenterons de capter à travers la notion de festivable et à travers l'exemple du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Ainsi, le cinéma prend corps dans la réalité et non plus seulement sur l'écran, et notamment, comme nous l'avons déjà décrit, dans la réalité matérielle de la ville. Ethis (2006) le souligne notamment pour les lieux du festival de Cannes :

"Quant à la ville de Cannes, elle se drapait d'une profusion de signes tout droit sortis du grand écran pour rappeler de toute part à ceux qui participent à la fête cannoise ou qui traversent simplement les lieux, qu'ici, le spectacle est permanent, que nul ne saurait se dérober à la révérence au monde du cinéma sous toutes ses formes. Au demeurant, il n'y a plus réellement de promeneurs au sens traditionnel du mot sur les abords de la Croisette ; ceux-ci ont laissé place à des "pèlerins".

Nous reviendrons donc, tout au long de ce travail, sur cet aspect d'"expérimenter" le cinéma, de le "vivre", qui est précisément ce qui nous intéresse sur les festivals. Nous pouvons d'ailleurs constater que cette façon de vivre les choses et la culture plutôt que de les voir est fortement présente dans d'autres domaines culturels. De plus en plus de musées proposent par exemple aux visiteurs de faire des petites expériences, de toucher ou d'interagir, plutôt que de simplement voir des vitrines de présentations, de même que certains tentent de se faire dans une réelle participation avec ce qui fait objet du musée, comme les coopérations avec les communautés autochtones (Dubuc, 2004). Les festivals entrent donc dans ce que nous pourrions nommer une mode de l'expérimentation, du « je fais, je vis cette expérience », où regarder ne suffit plus, il faut aussi toucher, manipuler et sentir. Gadamer (1976), dans sa réflexion, prenait également une direction similaire puisqu'il proposait, au lieu d'un modèle d'interprétation

classique de la science, de développer une certaine forme de compréhension, qui se veut empathie et partage d'une certaine expérience. Il ne s'agit alors plus d'observer avec détachement et distance, mais bien au contraire, de s'engager et d'expérimenter soi-même pour arriver à une meilleure compréhension des faits sociaux. Gadamer propose ces aspects pour développer une science plus complète.

Le festivable peut alors se définir comme étant ce qui « peut » ou « doit » se vivre comme expérience dans le cadre d'un festival. Autrement dit, il s'agit de s'interroger sur ce qui est donné comme « possibilités » d'expérience dans les festivals : comment participons-nous à un festival et que faisons-nous ? Nous allons alors nous intéresser par exemple aux genres d'événements qui sont mis en avant, si ce sont des discussions autour des films, des soirées, etc. Nous nous pencherons également sur les sujets traités lors de ces événements ou les raisons avancées pour faire la fête. En découvrant ainsi ce qu'il est possible de faire ou vivre lors de ces festivals, nous découvrirons des certaines manières de « vivre les festivals », représentatives de ce qui est permis ou possible dans les sociétés où ces événements prennent place. Nous nous baserons quant à nous sur l'exemple précis du Festival du Nouveau Cinéma et sur le contexte dans lequel il prend place.

De la même manière que chaque film pour Sorlin était un objet d'analyse potentiel, chaque festival l'est pour nous également. Toutefois, il nous semble important ici de revenir sur un point important du concept de festivable. Nous ne pouvons en effet pas croire que tous les festivals de cinéma se ressemblent, même si nous avons vu qu'ils présentaient parfois des caractéristiques générales similaires. Chaque « festivable » va refléter la ou les culture(s) dans lesquelles il prend place ou du moins certains de leurs aspects. En aucun cas, le festival n'est représentatif de l'ensemble des sociétés qui le créent. Au contraire, dans un contexte de diversité, le festivable représente seulement certains aspects de ces sociétés, des certaines catégories de personnes. Ainsi, le concept de festivable suit le mouvement des festivals : ils sont passés d'un

événement trans-national à des festivals internationaux, proposant d'autres types de frontières, plus flous peut-être, et caractéristiques d'une certaine mondialisation (Elsaesser, 2004). Il sera d'ailleurs intéressant d'interroger ces caractéristiques pour le Festival du Nouveau Cinéma car celui-ci prend place dans une ville où il existe une diversité culturelle très riche.

Nouveauté, unicité et normativité

Nous avons vu que les festivals se construisaient grâce, entre autre, aux idées de nouveauté et d'auteur. En effet, les films dont ils font la promotion et qui justifient leurs existences se veulent films d'auteurs et nouveaux, de quelques manières que ce soit. Au cœur de ces deux notions, nous pouvons retrouver l'idée de films ou événements qui sont uniques et non ordinaires. Or, cette volonté d'unicité des événements filmiques se manifeste à différents niveaux : des lieux hors du commun (le palais du festival de Cannes ou Ex-Centris, l'étrange édifice du Festival du Nouveau Cinéma), des personnes extraordinaires (avec les notions d'auteur ou de stars). Cette « unicité » également dans la volonté de différenciation des festivals, des publics (Bourdieu, 1979), et dans le discours de la nouveauté. De la même manière, le temps joue aussi un rôle important dans la création de ces événements filmiques.

Ainsi, la création d'un temps différent, propre au festival, contribue à lui donner une certaine unicité, une certaine importance, voire urgence. Le décompte avant le FNC, sur le site web par exemple (J-4, J-3, etc.), les cérémonies d'ouverture et de clôture, les projections et événements intensifs sur une courte période, le fait qu'il faut attendre un an pour avoir une autre édition du festival, etc. Tous ces éléments accentuent encore cette idée d'unicité, d'extraordinaireté. Le festival propose alors de vivre des expériences hors du commun, qui permettent de sortir de l'ordinaire, du quotidien. Il donne alors l'opportunité de vivre un moment unique, qui revient tous les ans, l'expérience étant unique pour chaque personne (qui le vit d'une manière différente) et, pour la même personne, l'expérience s'avère aussi unique dans le temps

(les nouveautés et événements étant par définition différents chaque année).

Ce début de réflexion sur la notion d'unicité nous amène à développer deux remarques. Tout d'abord, cette idée, du moins dans le cadre des festivals, existe en rapport avec celle d'un extraordinaire, d'une cassure avec le quotidien. Ainsi, l'événement, grâce à toutes ces dimensions, temporelles ou autres, permet de sortir de la vie et du rythme quotidien, permet une expérience autre, unique, et valorisée (du moins par certaines parties de la société). Autrement dit, il ne s'agit plus d'une routine partagée entre son travail, son chez-soi, ou même avec la salle de cinéma. Nous sortons de tous ces cadres pour vivre quelque chose de *plus*. Plus rare, plus intéressant, plus intense... Mais cet extraordinaire n'est possible que s'il n'est pas accessible facilement, s'il ne peut se rencontrer tous les jours, sinon il deviendrait ordinaire et quotidien. Nous ne pouvons donc pas considérer l'extraordinaire sans le « normal », l'unique sans le semblable. Ils sont indissociables et ne peuvent exister les uns sans les autres.

Deuxième remarque que nous pouvons émettre : il existe une certaine normativité de cet extraordinaire, de cet unique. En effet, tout ne se fait pas lors d'un festival, pas plus que pour d'autres occasions. Il existe des règles sous-jacentes, qui nous disent premièrement, qu'il faut assister à ces événements et deuxièmement, qui nous indiquent la manière dont il convient de participer et de célébrer. Ainsi, la dimension temporelle, vue précédemment, crée par exemple une sorte d'urgence de l'événement, d'absolu nécessité d'y assister : nous risquons de manquer quelque chose d'important ou d'intéressant si nous n'y allons pas ! Il n'y aura pas d'autre fois, c'est unique, alors même que le festival revient tous les ans...

Cette normativité se manifeste à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le festival et les événements filmiques commencent par être incontournables (nous en entendons parler tout le temps, ils s'offrent comme agréables, voire essentiels car prétextes pour se distinguer, pour se sociabiliser ou faire la fête). Ce fait même de prendre une certaine place dans la ville et dans le monde (à cause du développement des festivals à l'international) limite la place donnée à d'autres

façons qui pourraient exister de consommer ou fêter le cinéma. De cette manière, après Hollywood, les festivals canalisent les productions et deviennent de plus en plus indispensables dans le cheminement des productions cinématographiques.

La deuxième manière dont se manifeste la normativité est au cœur de notre concept de festivable. En effet, de par leur organisation et fonctionnement, les festivals forment des cadres dans lesquels doivent entrer les films et les personnes. Même s'ils sont plus flexibles qu'une institution ordinaire, ils restent quand même des structures organisant, cadrant et par là-même, posant des limites. Pour s'en convaincre, il suffit d'assister à un festival et de faire la queue pour assister à une projection ou à un événement : n'y a-t-il pas plus cadrant que cette action ? Les édifices et bâtiments forment des murs, des séparations et des passages possibles ou impossibles. Matériellement, les festivals posent donc des cadres/limites, mais c'est aussi vrai pour les contenus. Par exemple, les festivals choisissent, encouragent et même rendent obligatoires (en présentant comme seule ou meilleure possibilité) des manières de faire la fête, des sujets (de discussion ou de films) qui sont intéressants ou non et que l'on doit aborder sur le cinéma, des manières de voir des films ou de participer à des discussions, etc. Il existe alors une certaine normativité dans la mesure où les pratiques qui sont permises et surtout encouragées deviennent les seules possibles. Comme nous l'avons vu auparavant, le concept de visible, et par là-même le concept de festivable, ont à voir avec les idées de Foucault. En effet, dans un sens, ce qui est vivable et visible dans un festival peut correspondre à un "discours **ordonné**" (composé lui-même de multiples discours de tous types, pas seulement écrits). Comme nous le montre Foucault, les discours *ont* un ordre, et par la même, ils *sont* un ordre (et permettent dans ce dernier cas l'ordonnement du monde) : « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée... » (Foucault, 1971, p. 6). De même, un festival nous propose des événements et films, à faire et voir. Mais plus que des simples propositions, il existe une certaine urgence à le faire, une certaine normativité, et un certain

classement de ce qu'il convient de voir et de faire. La comparaison avec Foucault est d'autant plus vraie que les « limites idéologiques de la perception » (Sorlin, 1995) du visible peuvent rejoindre certaines des limites du discours selon Foucault (1971), et notamment les « procédures internes » de contrôle, qui « jouent plutôt à titre de principes de classification, d'ordonnement, de distribution » (p. 6). Le commentaire, l'auteur et l'idée de disciplines font ainsi partie de ce « principe de raréfaction d'un discours ». L'auteur et la discipline agissent pour limiter le discours dans la mesure où ils forment des cadres obligatoires dans lesquels doivent s'inscrire le discours, cadres qui donnent la crédibilité et la visibilité indispensable à la diffusion du discours dans la société. Cette optique rejoint l'aspect publicitaire du concept de « visibilité », dans la mesure où ce qui est présenté est mis en avant et en valeur au festival efface les autres possibilités. Le festival correspond aussi à d'autres limites, celles jouant sur la « raréfaction des sujets parlants ». En effet, malgré le mythe d'un Occident où la parole et les savoirs sont libres et à la portée de tous (par opposition aux secrets de l'Orient), Michel Foucault montre ainsi comment les rituels de parole, les sociétés de discours, les groupes doctrinaux et les appropriations sociales, liés les uns aux autres, « assurent la distribution des sujets parlants dans les différents types de discours et l'appropriation des discours à certaines catégories de sujets » (p. 6). Ainsi le festival devient un de ces « sujets parlants » autorisé, rendant impossible ou plus difficile le développement de films en dehors du circuit des festivals ou de Hollywood. Le Festival du Nouveau Cinéma fait de même, à l'égard aussi des autres festivals de films de Montréal qui ne peuvent valoriser la nouveauté, celle-ci étant déjà mise en avant par le festival. Ainsi, le festivable, comme le visible, tentent bien de dévoiler l'ordre qui s'établit, non pas seulement dans les discours, mais aussi dans les pratiques existantes, dans notre cas pratiques de cinéma, permises par les sociétés à des moments donnés.

Afin de mieux illustrer cette normativité, nous pouvons également ici établir un rapport entre ce que désigne notre concept de festivable et la manière dont Gadamer (1976) définit le

langage. Ainsi, pour lui, le langage peut servir de tremplin et de ressources pour comprendre les autres, ou le monde, mais il peut être aussi une contrainte, voire une prison, il est à la fois possibilités et limites. Dans notre cas, le festivable veut représenter des manières dont la société considère qu'il faut fêter le cinéma et se comporter lors d'un festival. Il sera donc intéressant, au cours de notre analyse, de prendre en compte cette normativité, de voir ce qui est rendu possible, ce que permettent le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal et, par opposition, ce qui ne l'est pas, en quoi le festival est aussi prison, comme toute forme de langage :

« Par le langage, l'humain s'élève au-dessus de la pression du monde, il nomme les objets (cf. la bible) et s'assure d'un pouvoir souverain sur le monde (une « prise sur les choses », Gadamer, 1996, p. 469). Mais, on pourrait aussi soupçonner que le langage enferme l'homme, à un autre titre. En l'enfermant dans les préjugés que lui offre l'énonciation. Nous parlons dans une langue que nous apprenons, en nous soumettant aux expériences acquises qu'elle manifeste. » (Ruby, 2002)

Méthodologie

Afin d'étudier ce festivable et de pouvoir ainsi répondre, même partiellement, à notre interrogation sur la manière dont nous pouvons envisager la théorisation des rapports société-cinéma au niveau des festivals de cinéma, il nous a fallu prendre pour exemple l'un de ces événements. Pour des raisons que nous avons déjà abordées (proximité et facilité d'accès, stabilité et orientation du festival vers la nouveauté, etc.), nous avons choisi d'utiliser le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal (FNC). Il ne s'agit pas ici de faire une analyse profonde de ce festival, mais de l'étudier comme illustration afin de découvrir des pistes d'analyse qui nous permettront d'établir une approche possible des rapports société-cinéma à travers les festivals internationaux de films. Il est aussi important de rappeler ici que ce travail poursuit un objectif

plus théorique et qu'il ne s'agit pas d'une démarche classique des sciences sociales avec enquête de terrain. Autrement dit, notre objet est le questionnement et l'exploration d'un concept théorique et non pas l'analyse profonde du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. La méthodologie employée va donc tenter de suivre cette direction. Elle va s'attacher à analyser ce qui, concrètement, était proposé par le FNC et non pas à la réception des spectateurs ou les discours des créateurs de films ou du festival. Nous ne ferons ainsi pas appel à des entrevues de personnes du festival, car même si cela aurait pu apporter des informations complémentaires, ce n'est pas l'objet principal de notre travail.

Notre démarche tentera d'explorer différents aspects du concept de festivable par l'utilisation du Festival du Nouveau Cinéma comme exemple. Or, pour l'analyse de ce cas particulier de festival, nous avons tenté d'élaborer une méthodologie précise en plusieurs étapes. Toutefois, cette démarche a subi une grande modification quand nous avons réellement pris conscience, en participant au festival, de l'importance de la dimension « événement » du festival, et du côté secondaire des films (*cf. la partie : passage du visible au festivable*). Nous retracerons ce parcours méthodologique en expliquant notre démarche première puis sa modification pour être plus adaptée à l'étude du festivable, et non du visible. Le changement alors effectué dans notre démarche sera l'occasion de revenir sur les problèmes et défis méthodologiques rencontrés. Nous soulèverons à cette occasion la question de la subjectivité, découlant de notre expérience du festival, de la méthode choisie d'observation et des différents auteurs qui ont inspiré notre réflexion. Enfin, nous récapitulerons brièvement les différents axes ou questions de recherches finales qui nous ont permis l'analyse. Mais avant toute chose, il nous semble important de revenir brièvement, sur la première élaboration de notre méthodologie, afin de pouvoir, par la suite, marquer la spécificité du festivable, de l'expérience des festivals, par rapport au visible.

À l'image de la richesse et diversité du terrain (qui joue sur plusieurs médias, du support papier à la vidéo) et de la complexité de nos concepts, nous avons élaboré une méthodologie multiple, en

trois étapes : une analyse préalable, une période d'observation et de terrain, et enfin un analyse plus approfondie du matériel recueilli, que ce soit notes d'observations ou archives du festival. Cette démarche, du moins dans sa dernière étape, s'est trouvée légèrement modifiée par notre expérience du terrain, comme nous allons le voir par la suite.

1- ANALYSE PRÉALABLE : CONSTITUTION D'UNE PREMIÈRE ARCHIVE

Tout d'abord, nous devons constituer une archive sur le Festival du Nouveau Cinéma dans le but d'une *analyse préalable* du festival et de son contexte. Ce corpus rassemblait des articles de presse (en provenance essentiellement des journaux ou magazines locaux) sur le Festival du Nouveau Cinéma, ainsi que des documents émis par le festival lui-même (communiqués de presse des éditions précédentes et site web annonçant le festival notamment). Cette première étape nous a permis également d'établir un deuxième corpus plus scientifique de littérature concernant les festivals de cinéma ou divers aspects dans le domaine de la communication et de la cinématographie. Ces deux corpus principaux, l'un plus concret et portant directement sur notre objet d'étude, et le second à caractère plus général et philosophique ont été par la suite étoffés de nombreux autres documents, mais sont restés, en dépit de notre changement méthodologique, une source importante pour notre analyse. Nous avons donc, dans la partie bibliographique de ce travail (située à la fin du document), gardé cette séparation entre les deux types de références : celles que nous avons analysées directement, et celles, plus théoriques, qui ont servi d'appui à notre réflexion.

Cette analyse préalable avait deux objectifs. Premièrement, il s'agissait de nous apporter une connaissance première sur notre objet d'étude, et sur son écho dans la presse locale. Nous avons ainsi analysé ce que nous avons défini comme étant l'un des aspects du visible, c'est-à-dire la publicité ou la mise en avant de certains événements ou éléments plutôt que d'autres. Les premières pistes ainsi trouvées nous ont permis de préciser notre problématique et d'établir nos questions de recherche. Nous avons cherché ainsi ce qui était mis en publicité par rapport au

festival, et comment la nouveauté était construite et présentée dans ces discours. Puis, d'une autre manière, la constitution de ces premières archives a eu pour objectif de nous permettre de sélectionner les événements filmiques auxquels nous allions assister. En effet, pour des raisons que nous allons aborder ultérieurement, il nous semblait important d'aller sur le terrain assister au festival. Toutefois, étant donné le caractère intensif de l'événement et le nombre important d'activités et de projections au quotidien, il nous a fallu faire un choix sur ce que nous devions faire. Notre sélection a alors été faite grâce au corpus effectué, car nous savions que le Festival du Nouveau Festival de Montréal proposait différentes catégories de films et d'activités. Les sélections de film sont la **Sélection internationale**, la principale pour les récompenses, la section **temps 0**, pour les films vraiment particuliers, le **focus Québec/Canada**, la section **courts-métrages**, les **expositions et installations des nouvelles technologies**, la section **présentation spéciale**, et le **panorama international**. La Sélection internationale regroupe un ensemble de films du monde entier et reçoit les prix principaux, tels la louve d'or pour le meilleur long métrage (prix principal du festival); le **prix de l'innovation Daniel Langlois**, pour une œuvre marquée « par son audace esthétique, son utilisation créative des nouvelles technologies ou sa capacité innovante à adresser un sujet sensible » (définition trouvée sur le site web du festival), le **prix court métrage ONF** qui est, comme son nom l'indique, pour le meilleur court métrage; le **prix interprétation** pour la meilleure performance d'acteur, le **prix du public Radio-Canada**, pour le meilleur long métrage choisi par le public; et enfin le prix AQCC (Association Québécoise des Critiques de Cinéma) pour le meilleur premier film. La section « Temps zéro - Cinémas en mutation », qui présente des œuvres reflétant les frontières mouvantes de la fiction, du documentaire et du court-métrage, reçoit le **prix Z-Télé**, donné par le public. Les autres catégories ne comportent pas de compétition lors du festival.

Nous avons alors choisi d'assister à un événement ou films de chaque catégorie, en fonction également de plusieurs critères : des heures et lieux différents de projection pour voir la

diversité de public ou de quantité de personnes, des films qui n'étaient pas parmi les plus réputés, les autres allant forcément être traités par les médias plus tard, et enfin selon notre propre emploi du temps qui n'était pas entièrement flexible et subissait des contraintes indépendantes de notre volonté (travail, cours, etc.). Nous avons alors choisi *Ce que je sais de Lola* (Javier Rebollo, France & Espagne, 2007), dans la catégorie « sélection internationale »; *The Tracey Fragments* (Bruce McDonald, Canada, 2007), dans la catégorie « présentation spéciale »; *Deficit* (Gael Garcia Bernal, Mexique, 2007), dans le « panorama international », etc. Nous avons aussi choisi de voir les installations de la partie « nouveaux médias », ainsi que d'assister à une soirée (seulement une partie pour des raisons de manque de temps).

Avant d'assister à ces événements filmiques, et pour prendre en compte toute leurs subtilités, nous avons élaborés une grille d'analyse basée sur quatre aspects centraux. Nous souhaitons tout d'abord nous interroger sur la dimension de projection et de diffusion des films. Autrement dit, nous souhaitons savoir, pour le Festival du Nouveau Cinéma, comment s'articulait nouveauté et événements de projection (lieux, discours, éléments mis en avant, etc.) ? Ce premier aspect portait alors sur « l'événement » de la projection, tandis que nos trois autres catégories de la grille d'analyse portaient sur les films avec les technologies ou médias utilisés, les codes ou genres cinématographiques mis en avant (aspect formel des films comme la temporalité, les genres, le son, le montage ou les cadrages utilisés) et enfin les zones de la réalité qui sont couvertes par « ce qui est nouveau », que ce soit au niveau géographique ou thématique (l'origine des films, les sujets couverts, etc.). Pour ces différents points d'analyse (le contenu, la forme cinématographique, le contexte et type de projection et l'utilisation ou rapport aux nouveaux médias), nous souhaitons chercher les éléments qui revenaient fréquemment dans les films, ou dans la presse. Dans ce dernier cas, nous comptons nous aider des comptes-rendus des films projetés et également des discours sur ces projections.

L'objet de cette étape méthodologique était de nous fournir les éléments nécessaires pour

appréhender le Festival du Nouveau Cinéma, de nous permettre de savoir où et quoi chercher dans ce phénomène. Toutefois, une des difficultés principales de cette démarche était de ne pas trop orienter notre première réflexion afin de ne pas réduire la complexité de l'événement et ne pas se centrer dès le début sur certains de ces aspects. Cette difficulté ou subtilité de la démarche se retrouve dans la pensée de Gadamer (1976) lorsqu'il explique qu'il est impossible d'aborder un objet d'étude sans « présumé » ou « préjugé ». Mais, au lieu de considérer ceux-ci comme des barrières à la compréhension de l'objet, il soutient l'idée qu'il faut au contraire les utiliser pour mieux comprendre. En effet, il démontre qu'il nous faut des premières pistes de compréhension pour pouvoir analyser un objet, et que ce n'est pas possible sans présumé. Toutefois, il insiste sur l'importance de se rendre compte de ses propres présumés et de ne pas les laisser être une limite dans sa compréhension. Nous avons alors tenté de suivre cette démarche en observant notre objet à partir de certaines pistes présumées (nos quatre aspects de la grille d'analyse), mais en essayant aussi de rester ouvert à d'autres thèmes ou aspects.

2- OBSERVATION ET EXPÉRIENCE DU FESTIVAL

À l'aide de cette grille et des connaissances acquises par notre premier corpus d'analyse, nous nous sommes lancés dans l'expérience de cette 36^{ème} édition du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, et avons assisté aux différents événements sélectionnés. La deuxième étape de notre démarche a donc été la réelle incursion sur le terrain, avec la prise de notes de nos observations. Nous pensions en effet qu'il était important de vivre cette expérience pour pouvoir mieux comprendre le festival. En effet, comme le souligne Gadamer (1976): « La compréhension et l'interprétation des textes ne sont pas seulement affaire de science, mais relèvent bien évidemment de **l'expérience que l'homme fait du monde** » (p. 11).

L'importance de cette expérience du terrain s'est révélée à l'occasion de cette première rencontre réelle avec le Festival du Nouveau Cinéma puisqu'elle a entraîné, avec quelques autres éléments trouvés dans le corpus élaboré, un changement d'orientation de notre réflexion

du visible vers le festivable. En effet, nous avons assistés aux diverses projections choisies (qui avaient volontairement lieu dans des endroits différents) et nous nous sommes rendus compte au fur et à mesure de ces événements qu'il nous manquait quelque chose. Pour user de métaphore, nous avions l'impression de partir après l'apéritif (la projection) et de manquer l'essentiel du repas. Ainsi, bien que la presse parle et décrive beaucoup plus les films que les autres événements du festival, nous nous sommes pourtant rendu compte que ceux-ci étaient primordiaux dans le festival. Ainsi, ce qui se passait autour des films, que ce soit les courtes présentations en début de chaque film par une personne du festival, ou les soirées chaque soir sur des thèmes différents, prenait bien plus d'importance que le simple visionnement du film. Nous avons déjà commencé à comprendre l'ampleur de ce qu'il y avait autour des films dans un festival (cf. aspects théorique), mais nous n'avions pas pris la pleine mesure de ce phénomène. Ainsi, une des dimensions seulement de notre grille d'analyse était consacrée à l'aspect « événement » du Festival du Nouveau Cinéma, et notre démarche s'appliquait encore trop au concept de visible. Notre expérience de ce festival nous a alors fait prendre compte de cette insuffisance au niveau méthodologique et, imprégnés de l'atmosphère festive particulière du festival, nous avons poursuivi encore plus en avant notre transformation du visible au festivable. En fait, le problème que nous avons rencontré ici est une question de temps : il nous a fallu une certaine période afin de murir l'idée du festivable et se détacher de celle du visible. Autrement dit, même après avoir commencé à élaborer ce concept de festivable, il nous a fallu du temps afin de réellement en mesurer tous les enjeux et toutes les dimensions. Cela explique alors notre erreur première dans la méthodologie, ou du moins cette progression en plusieurs temps de réflexion.

Nous avons donc décidé de repartir sur de nouvelles bases pour notre méthodologie et nous avons tenté d'élaborer une démarche qui prendrait en compte aussi bien l'ensemble des événements et activités du festival que l'atmosphère générale et à l'impression de chaos de notre expérience sur le terrain. Nous avons constitué un nouveau corpus d'analyse, comprenant les

corpus de l'analyse préalable du festival et de la littérature plus scientifique sur le cinéma que nous avons déjà élaborés, et en plus, nous y avons ajouté un corpus constitué des notes d'observations faites durant le festival. Cette archive finale comprenait aussi un grand nombre de documents ou publicités émises par cette édition 2007 du festival (et quelques uns de l'année 2006) : le site web permanent du Festival du Nouveau Cinéma, le site temporaire de la 36ème édition du festival (avec notamment les photos prises par les organisateurs du festival), l'affiche des éditions 2006 et 2007 (35ème et 36ème édition), le tract publicitaire petit format sur le volet P'tits loups du festival, le programme de la 36ème édition, l'ensemble des communiqués de presse émis par le festival pour cette édition 2007, un tract petit format sur les activités à la SAT et les conférences sur le futur du cinéma, un feuillet explicatif A4 du festival sur le nouveau film interactif présenté lors de cette édition 2007. Ce corpus comprenait également de nombreux articles du Devoir, de The Gazette, de la Presse portant sur le festival 2007, ainsi que quelques extraits d'article de radio-Canada ou d'autres sites internet commentant le festival, émis avant le festival (pour annoncer les films généralement), pendant ou dans quelques mois qui ont suivis le festival.

3- LE DÉFI DE LA COMPLEXITÉ

Le drame de la page blanche, tel qu'il existe parfois chez les écrivains, nous a alors guettés devant cette immense diversité de document, pour rendre compte de notre analyse. Peut-être la rédaction aurait-elle été plus facile si nous avions choisi une méthodologie plus formelle, que ce soit analyser des entretiens à partir d'une grille d'analyse, ou bien même seulement des documents papiers. Seulement voilà, nous avons laissé une grande place à l'observation. Il nous semble difficile à présent d'établir des séparations dans ce que nous avons pu voir, et encore plus de mettre un nom sur les différentes impressions qui nous ont alors saisis. Nous avons l'illusion qu'en cadrant notre regard avec nos questions et pistes de recherche, l'analyse n'en serait que plus facile. Mais au contraire, les observations, les diverses impressions ou réflexions sont

venues transformer ce que nous avons voulu ordonner, créant un corpus d'analyse qui semblait partir de tout côté, comme le Festival du Nouveau Cinéma semble le faire lui-même. En effet, il propose des événements très variés : de simples projections, des projections suivies de discussion avec des professionnels, des films divers, que ce soit d'animations, fictions, documentaires, etc. Chaque soir, il invite à des événements : conférences sur le futur du cinéma, discussion autour du cinéma en temps de guerre, leçon de cinéma, et soirées diverses avec musique électronique et DJs. Il permet aussi aux spectateurs un cheminement dans les installations des nouveaux médias (à la SAT) ou tout simplement dans la ville (puisque'il faut parfois changer de bâtiments et se déplacer dans les rues de Montréal). Autrement dit, le Festival du Nouveau Cinéma comporte des activités diverses : voir des films, discuter ou écouter, boire et danser, se questionner, etc. Cette multiplicité se retrouve d'ailleurs dans la définition qu'il donne au « nouveau » cinéma : il parle ici de nouvelles technologies, tout aussi bien que de films démontrant un point de vue original ou conçus d'une manière nouvelle. Autant de définitions qui peuvent alors englober une très grande variété d'œuvres. Devant cette incroyable diversité et complexité, nous nous sommes alors demandé par quoi nous pouvions commencer.

Or, après réflexion, il nous a semblé que c'était justement là, dans ce chaos, que ce trouvait l'intérêt et la richesse de la pratique méthodologique qu'est l'observation. De même, cette tendance à aller dans toutes les directions, même celles qui paraissent à priori s'opposer, est une des caractéristiques qui nous a le plus frappée dans le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Notre méthodologie se devait donc de la prendre en compte, même si cela s'avérait complexe à appréhender. Nous avons trouvé la solution à ce défi méthodologique dans l'utilisation de notre présence au festival. En effet, nos observations sur le terrain étaient bien plus que cela dans la mesure où nous avons également « vécu » le festival, justement ce dont il s'agit lorsque nous parlons de festivable. Or, en basant cette expérience subjective au centre de notre analyse, nous pouvions plus facilement rendre compte de la complexité du festival et de

cette dimension « d'événement ». Nous n'avions pas explicitement prévu cet aspect de notre travail à l'origine, mais après avoir fait l'expérience du festival, cette approche s'imposait d'elle-même. De même, avec la recul, la méthode de l'observation s'avérait un choix judicieux dans la prise en compte de cette subjectivité, puisque c'est justement une des caractéristiques qui lui est généralement attribuée ou critiquée (Angrosino & Mays de Pérez, 2000).

Cette prise en compte et utilisation de la subjectivité de notre démarche rejoint alors la pensée de Gadamer et de son approche herméneutique au sens où la subjectivité prend une place importante et permet de redonner toutes ses dimensions à un événement qui se veut avant tout expérience. Ce cheminement philosophique que nous avons pris nous a conduits également à utiliser, au cours de notre analyse (chapitre suivant), l'œuvre de Michel De Certeau. En effet, celui-ci se penche sur les appropriations individuelles, personnelles, du quotidien qu'il soit médias ou pratique de l'espace, et laisse ainsi, d'une certaine manière, de la place aux multiples subjectivités. Il est toutefois important de noter que nous avons utilisé ces divers auteurs (ainsi que tous les autres situés dans ce travail) comme soutien dans notre réflexion, mais que notre pensée ne suit jamais, trait pour trait, la leurs; nous ne faisons que des comparaisons ou des emprunts partiels.

4- NOUVELLE ORIENTATION, NOUVELLES QUESTIONS DE RECHERCHE

En partant de cette subjectivité de notre observation et expérience du Festival du Nouveau Cinéma 2007, nous a permis de mettre sur le doigt sur un questionnement de l'espace que nous aurions pu laisser s'échapper avec une autre approche. L'expérience, en effet, est d'abord spatiale, nous sommes sortis de chez nous, nous sommes allés dans différents lieux. Plus que cela, nous avons voyagé, à travers les films, dans plusieurs pays du monde, dans le futur du cinéma, et même dans le futur tout court, avons-nous pensé quand nous nous sommes retrouvés dans l'architecture étrange de Ex-Centris ou dans les installations des nouveaux-médias. Nous avons même voyagé dans un autre monde où le cinéma est roi, où il est tout, où il n'y a que cela.

L'espace nous a paru dès le début, important à notre festival et ayant placé l'expérience subjective du festival au centre de notre étude, nous avons pu utiliser cette notion comme point d'entrée à notre analyse, afin d'examiner cette diversité et complexité de phénomène et de notre corpus. Après la lecture et relecture de ces sources et de nos notes, nous avons dû repenser les thèmes d'analyse. Un des éléments que nous avons élaboré dans notre première méthodologie, la couverture du monde par les films (les sujets couverts et l'origine des films), s'intégrait dans cette notion d'espace, aussi nous l'avons gardé. Puis, nous avons développé d'autres thèmes généraux, tous partant de l'idée de l'expérience du festival et de l'espace, et qui nous ont permis de poser nos questions de recherche.

Nous nous sommes par exemple interrogés sur la dimension matérielle et géographique de l'événement. Ce questionnement, plutôt vaste, portait à la fois sur l'organisation particulière du Festival du Nouveau Cinéma à travers plusieurs édifices et la rue Saint-Laurent, l'appropriation de la ville alors possible par les festivaliers, et aussi sur la couverture du monde faite par les films, personnalités ou événements du festivals. Autrement dit, nous nous sommes demandés quelle était la carte géographique dessinée par le festival, de quels pays parlait-il dans ses films, quelle partie de la ville de Montréal mettait-il en valeur ? Mais notre interrogation s'est aussi tournée vers ce contraste apparent entre international/local. En effet, le festival, à vocation internationale, s'ouvre avec un documentaire canadien, *Durs à cuire*, de Guillaume Sylvestre. Et comme le remarque les journalistes, « La moisson québécoise semble particulièrement abondante cette année. » (Coulombe, 2007) et la création de la section de films « Focus Québec/Canada » est récente (2006).

Une deuxième piste de recherche qui nous a paru importante à l'expérience du spectateur est la place du spectateur. Des activités et projections gratuites lui sont par exemple proposées cette année dans le cadre du festival et nous pouvons nous demander comment le Festival du Nouveau Cinéma articule la passivité du spectateur (devant le film) et l'interactivité (ou du

moins le rôle plus actif) attendue lors d'un festival, ou supposée par les nouveaux médias (un des grands sujets de cette année était notamment l'immersion) ? De même, cette place du spectateur nous permettait de nous interroger sur ce qui lui était permis ou non de faire, idée basée sur l'impression de désordre ou de chaos vécu lors du festival, en contraste avec l'organisation extrême nécessaire pour cet événement. Ainsi nous avons constaté lors de notre expérience du festival une impression de désordre et de brouhaha avant d'entrer dans une des salles de cinéma, mais les personnes, innombrables, formaient pourtant toutes des files d'attente.

Enfin, une troisième piste qui a guidé notre analyse a été un questionnaire sur la gestion du temps de l'événement, sur cette impression d'urgence qu'il y a à assister aux différents événements, sur cette intensivité des activités. En effet, il y a des projections toute la journée, et il est impossible de participer à toutes, car plusieurs ont lieu en même temps. Le mini-calendrier, sur le site internet du festival, est d'ailleurs omniprésent sur toutes les pages du site, seul élément constant. Nous avons cherché à comprendre cette mise en avant de la temporalité qui semble prendre cours lors du festival.

Nous avons alors cherché dans notre corpus tous les éléments récurrents qui touchaient ces trois thèmes et nous sommes partis de là pour effectuer notre analyse. Nous nous sommes également aperçu que certaines catégories se rejoignaient et nous les avons donc rassemblées dans les mêmes chapitres de notre analyse, recréant d'autres thèmes plus adaptés, tous proposant une analyse de l'espace du Festival du Nouveau Cinéma. Nous avons reconsidéré tout notre corpus dans cette optique et certains documents que nous avons analysés formaient des appuis tellement considérables à notre réflexion que nous les avons directement intégrés dans le texte même de l'analyse.

Partie III - Analyse

Nous avons donc, pour notre analyse, décidé de partir de la complexité et de la diversité du Festival du Nouveau Cinéma, en essayant de ne pas la réduire, mais bien de la décrypter, de tenter de la saisir. Utilisant comme point de départ l'expérience proposée, nous avons en effet mis en avant plusieurs aspects du festivable qui nous semblaient intéressants d'approfondir, que ce soit la place du spectateur, la dimension géographique et matérielle du festival, ou la gestion de la temporalité. Ces différentes dimensions n'étaient pas, lors du festival, détachées ou sans liens les unes avec les autres, bien au contraire. Toutefois, pour la clarté de notre analyse, et parce qu'elles consistaient en des points saillants dans notre étude du festival, nous les avons étudiées, et organisées dans des chapitres ou sous-parties différents. Tous ces aspects nous permettent d'étudier la dimension « **espace** » du festivable. Cette dimension n'est sans doute pas la seule, mais elle nous est apparue dès le début de notre analyse, et a permis de s'interroger, à travers cette dimension, sur des sujets variés et de retranscrire une certaine complexité. Toutefois, lorsque nous parlons d'espace ici, nous ne désignons pas la notion classique de lieux géographiques ou matériels statiques, détachés des personnes qui les peuplent ou de la dimension temporelle. Au contraire, nous entendons étudier et approfondir une conception de l'espace en lien avec le temps mais surtout avec les personnes qui le vivent, que ce soit en tant que multiplicité des trajectoires humaines ou « *simultaneity of stories so far* » ou comme construction sociale (Massey, 2007, p. 12).

Autrement dit, le festivable cherche à désigner une ou des certaines « expériences de l'espace », la manière dont les spectateurs vont vivre et construire le festival, dans notre cas le Festival du Nouveau Cinéma. L'espace est alors entendu comme une certaine expérience à la fois matérielle, symbolique, imaginaire, sociale et temporelle. Ce n'est donc pas une définition figée et absolue de l'espace que nous souhaitons donner ici, mais plutôt un questionnement sur cette notion. Nous essayons en effet d'interroger l'espace dans toutes ses dimensions, en partant d'une

certaine subjectivité, puisque nous avons choisi les expériences proposées par le festival comme point d'entrée au phénomène.

Or, dans notre propre expérience du Festival du Nouveau Cinéma, une des caractéristiques qui semblait définir l'espace était le mouvement. Mouvements de foule, de films, il ne semblait y avoir de fixité nulle part. Nous avons donc tenté de commencer notre analyse de l'espace à partir de ce dynamisme, suivant ainsi une définition donnée par Michel De Certeau, mais en y ajoutant également les rapports sociaux (qui sont en fait mouvements de séparation ou de rapprochement entre les individus) :

« Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. » (1990, p. 173)

Notre exploration de la dimension spatiale nous a alors amené à différencier deux grands mouvements créant les espaces du Festival du Nouveau Cinéma. Tout d'abord, nous avons constaté un mouvement qui tendait à rapprocher spectateurs et festival, et ce à différents niveaux. Ce mouvement se faisait tout d'abord au niveau d'une volonté de rapprochement de « l'humain ». L'identification à d'autres personnes, le rapprochement physique de ses congénères ainsi que la mise en avant des valeurs humaines permettent cette proximité qui se veut conviviale, humaine, facilement accessible. De plus, il y a aussi un jeu dans l'espace culturel et identitaire, qui veut créer une relation de proximité par le partage de mêmes valeurs, d'une même revendication identitaire. Puis, ce mouvement de rapprochement passe également par la mise en avant d'une relation privilégiée et valorisante, où le spectateur se trouve valorisé par le contact avec des personnes plus importantes (artistes ou auteurs) et par le savoir qu'il acquière sur le cinéma et les films. Enfin, cette proximité se crée par le partage de mêmes errances et de mêmes questionnements. L'ensemble de cette partie, avec les différents rapprochements entre festival et

participants que nous avons pu observer, nous permettra alors de conceptualiser l'espace du festivable en termes de **mouvements jouant sur la proximité**.

Puis, dans une deuxième grande partie, nous examinerons comment, toujours pour le cas du Festival du Nouveau Cinéma, nous pouvons envisager l'espace du festivable en terme de « **direction** ». Nous étudierons alors comment le festival se pose en tant que rupture avec l'espace quotidien, comme espace extraordinaire. Nous verrons à cette occasion que le Festival du Nouveau Cinéma constitue un espace entre parenthèse avec la vie quotidienne, en jouant notamment sur des critères tels que l'euphorie et l'aspect festif, l'apparence de foule et de chaos, avec un recadrage de ce qui est permis ou non (notamment lors des soirées), etc. Cette partie examinera donc le festival selon certains critères utilisés pour définir le carnaval (Bakhtin, 1970). Puis, dans le second temps de ce deuxième chapitre, nous verrons comment cet espace qui se veut en rupture avec l'ordinaire comprend certains éléments qui en font un rite profane (Rivière, 1995), donneur de sens différents (au sens de direction et signification en même temps).

Nous terminerons alors ce travail en récapitulant ce que ces différents éléments, à chaque fois illustrés par des exemples du Festival du Nouveau Cinéma, nous apporte dans notre conceptualisation du festivable, dans sa dimension d'espace. Nous reviendrons alors sur différents éléments que nous n'avons pas eu le temps d'aborder pleinement, comme la place de la ville ou celle des nouveaux médias, afin de suggérer d'autres dimensions possibles à explorer pour une conceptualisation plus complète de la notion de festivable. Nous reviendrons également sur la difficulté de saisir un concept si complexe, désignant un phénomène qui se caractérise par sa grande diversité, ses mouvements ainsi que par une certaine forme de subjectivité.

Proximité : Le spectateur au centre des événements

ou l'espace comme mouvements

« La séance a commencé comme dans n'importe quel cinéma. Le seul changement peut-être, le grand nombre de personnes présentes ce jour-là : la séance affichait complet et à en voir les gens autour de nous, toutes les autres salles devaient être remplies ! Puis, nous sommes tous rentrés, non sans mal ou sans se disputer pour être bien placé. Et là, autre changement. Une personne, improvisée présentateur amateur, est venue devant l'écran pour nous présenter le film que nous allions voir, ainsi que le réalisateur et son histoire. Juste deux minutes de présentation, sans doute des informations trouvées sur internet, mais qui nous donnent l'impression d'être plus soignés, d'appartenir aux privilégiés qui sont plus informés sur le monde du cinéma. ² »

Une des premières remarques qui nous est venue à l'esprit au vue du Festival du Nouveau Cinéma est cette idée de proximité. Nous nous sentions en effet plus proche des autres gens, peut-être parce qu'ils semblaient avoir des goûts similaires en matière de cinéma (Ethis, 2007), mais aussi parce que, physiquement, c'était le cas. Nous étions en effet tous collés les uns aux autres, la foule était telle que les files d'attentes se touchaient et qu'il était presque impossible de ne pas avoir de voisins une fois assis dans les salles de cinéma. Proximité aussi dans la mesure où, pour l'un des événements auquel nous avons assisté, le film était suivi par une invitation à discuter avec le réalisateur du film, présent dans la salle. Cela crée ainsi une proximité entre les spectateurs, et entre eux et les professionnels du cinéma. L'aménagement de l'espace joue alors le rôle d'intermédiaire, il donne la possibilité de rapprochement entre les gens. Un peu comme l'espace blanc entre les lettres ou les mots, il permet à ceux-ci de créer du sens

2 Notes prises après avoir assisté à certains événements du FNC.

entre eux, de pouvoir avoir des liens. Sans cet espace, pas de contact, l'espace (ou du moins la manière dont il est géré) est alors indispensable pour créer les séparations mais également pour rapprocher les mots (ici les spectateurs), pour créer des relations entre eux, que ce soit de distance ou de proximité. Il est d'ailleurs intéressant ici de noter que cet espace présuppose une séparation des individualités : il est impossible de se sentir proche des autres s'il n'existe pas ce sentiment d'individualité, de séparation d'avec eux. L'expérience de l'espace proposée lors du Festival du Nouveau Cinéma jouait donc sur cet aspect, tendant à vouloir effacer la distance entre les individus, et entre individus et professionnels du cinéma, même s'il les affiche toujours comme séparés. C'est d'ailleurs un principe que l'on retrouve dans le cinéma lui-même, comme le souligne le cinéaste iranien Abbas Kiarostami : « Assis dans une salle de cinéma, nous sommes livrés au seul endroit où nous sommes à ce point liés et séparés l'un de l'autre. C'est le miracle du rendez-vous cinématographique » (Ethis, 2008).

En aménageant ainsi l'espace et les relations entre les individus et leur environnement, le cinéma, et encore plus le festival de cinéma, fonctionnent alors comme des dispositifs. Agamben (2007), reprenant certaines idées de Foucault, désigne sous ce nom « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques » (p. 8-9) qui cadrent, gèrent et orientent les comportements et pensées des individus. Cette notion nous intéresse particulièrement dans la mesure où Agamben explique qu'il existe de nombreux dispositifs plus ou moins importants tels que « usines, disciplines, confessions, stylo, écriture, philosophie, agriculture, cigarette, cellulaire et langage lui-même » (p. 31) qui constituent tous des aménagements spécifiques de l'espace, pas seulement entendu dans le sens matériel.

Ainsi, ces différents aspects du dispositif, se manifestent donc par des aménagements particuliers de l'espace, que nous analyserons à la fois comme « du dit aussi bien que du non-

dit » (Agamben, 2007, p. 8-9) comme des mouvements (De Certeau, 1990), et des rapports entre les hommes ou sociaux (Massey, 2005). Or, pour le Festival du Nouveau Cinéma, l'agencement de l'espace se caractérise par sa tendance au rapprochement entre les spectateurs et les événements du festival, et nous allons nous attacher à développer ce mouvement de « rendre plus proche » qui se manifeste d'une part en jouant sur plusieurs types de proximité, humaine, identitaire, et valorisante, mais aussi, nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, par l'utilisation de mêmes langages et de mêmes questionnements.

Proximités

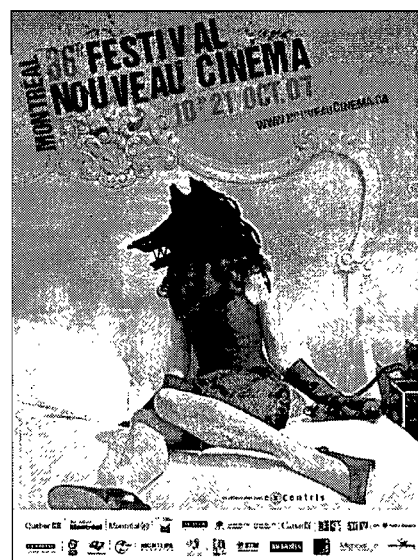
Le Festival du Nouveau Cinéma proposait l'expérience d'un espace proche des spectateurs, ou du moins qui tendait à rapprocher le monde, les événements, les nouveautés, de ses spectateurs. Dans l'exploration de la dimension de l'espace, c'est sur ce premier aspect de ***mouvement de rapprochement*** que nous allons porter notre attention. Ainsi, nous avons déjà vu que ce qu'il y a autour des films est bien plus important que les films en eux-mêmes. Or, ce « qu'il y a autour » englobe de nombreux autres événements (soirées, discussions, etc.), mais également ce qui se passe dans le festival et qui n'est pas événement à proprement parlé. Nous faisons allusion ici aux présentations faites avant que les projections ne commencent, à la possibilité de rencontrer des professionnels et de leur poser des questions, à la remise des prix ou aux cérémonials qui les accompagnent, etc. Tous ces éléments contribuent à rapprocher le festival des spectateurs et aussi les spectateurs entre eux. Nous allons donc examiner dans cette partie comment des relations privilégiées, voire parfois intimes, sont créées lors du festival, et dans quelles circonstances. Le terme « relation » désigne ici le contact qui s'instaure entre les individus et le festival (les événements de ce festival) auquel ils participent. Ces relations sont justement la modalité par laquelle le dispositif du festival s'instaure, la manière concrète dont est aménagée l'espace du festival. Ces relations, de par les caractéristiques des dispositifs, comprennent à la fois des éléments matériels concrets (architecture, discours, etc.) que des éléments de relations plus imaginaires, ou idéalisées. Nous verrons ce dernier exemple lorsque nous parlerons de la manière dont un pseudo-professionnalisme (une certaine appartenance imaginée au monde du cinéma) peut être mis en avant lors du festival. Mais avant toute chose, nous allons explorer le côté humain que le Festival du Nouveau Cinéma met en avant dans cette relation qu'il crée avec ses spectateurs.

1- PROXIMITÉ PAR LA MISE EN AVANT DU CÔTÉ HUMAIN DE L'ÉVÉNEMENT

Cette mise en avant du côté humain, qui entraîne une certaine forme de proximité, se retrouvait dès les premiers instants du Festival du Nouveau Cinéma, dans la multitude de personnes présentes, dans le grouillement de la foule. La ville a l'effet particulier de nous faire oublier la profusion de personnes qui s'y trouvent, et le festival s'est chargé de nous le rappeler. Un tel rassemblement de gens est alors impressionnant, surtout que presque tous vont dans la même direction (que ce soit littéralement dans la direction de la salle de cinéma, ou plus métaphoriquement, dans la direction d'un type de cinéma en particulier et d'une certaine idée de la culture). Cette foule est indispensable au festival et est une des caractéristiques qui le différencie des autres modes de diffusion des films, comme une simple projection au cinéma par exemple. Comme l'indique Elsaesser : « Festivals require an occasion, a place and the physical presence of large numbers of people. The same is true of film festivals » (2004, p. 94). Derrière ces premiers contacts humains qui n'en sont pas vraiment (ou qui restent superficiels), le Festival du Nouveau Cinéma propose et met en avant des séries de face-à-face et de relations plus privées avec quelques unes de ces personnes, parfois celles qui ne sont pas de la foule (professionnels, etc.).

Ces faces-à-faces étaient à l'honneur cet année au Festival du Nouveau Cinéma, et c'est ce que nous allons commencer à analyser à travers l'affiche du festival et de son programme papier. Ainsi, alors que l'affiche du festival 2006 (cf. figure 1) nous présentait une foule suivant ou constituant la louve (selon les points de vue), celle de l'édition 2007 nous montre, en gros plan, une femme sur son lit, habillée en petit chaperon rouge, le téléphone à la main (cf. figure 2). Scène très intime qui esquisse ce qui nous est proposé durant le festival. De même, le programme du festival enchaîne les images de visages : sur ses 21 pages, publicités comprises, 18 contiennent des images ou des photos de personnes ou personnages vus de près, les autres pages contenant de la publicité ou les horaires des films. Le programme ne contient aucune image de paysage, seulement des personnes, majoritairement des portraits rapprochés. Ces

multiples personnes regardent elles aussi, que ce soit par la fenêtre, ou de côté, ou nous-mêmes. Elles ne pourraient pas être plus proches de nous, qui les regardons, et qui allons regarder les films auxquels elles appartiennent. Dans les premières pages de ce programme, nous sommes aussi assis avec quatre hommes, apparemment cuisiniers, dans une ambiance qui paraît chaleureuse (page 9 du programme). La proximité est là, d'abord physique. Cette proximité dans les images ou dans les films n'est pas anodine, mais démontre bien le rapport de face-à-face que le festival créé, les relations privilégiées qu'il vend. Ainsi, le choix des cadres et des plans ne saurait être laissé hasard, mais au contraire il est bien significatif, comme le démontre -entre autre- Lina Khatib (2004). De nombreuses affiches de films présentent, même en dehors du festival, des visages ou personnes, et il s'agit en fait d'une certaine forme de convention pour la promotion des œuvres cinématographiques. Toutefois, malgré le fait qu'il s'agisse d'une généralité, cela nous indique que l'identification à d'autres personnes, d'autres visages, la mise en avant de l'humain fonctionne effectivement pour rapprocher les spectateurs, pour créer une relation, même imaginaire, qui se veut plus proche.



Figures 1 et 2 :

Affiches (imprimés en grand format) du FNC pour les éditions 2006 et 2007.

Ces faces-à-faces se font donc à l'écran, sur papier glacé (pour le programme par exemple) ou parfois même à la sortie d'une salle. Ainsi, une des séances de projections auxquelles nous avons assisté (« *The Tracey Fragments* », était suivie par une discussion avec le réalisateur. En fait de discussion, il était possible de lui poser des questions une fois le film terminé. Cependant, l'événement ne s'est pas tout à fait déroulé comme prévu, et à la fin du film, le réalisateur n'était plus dans la salle. Au lieu de cela, nous l'avons croisé en train de fumer sur le trottoir à la sortie d'Ex-Centris, et les personnes qui ont voulu ont alors pu avoir un réel face-à-face informel avec lui. Ce côté convivial, plus humain qu'officiel, est fortement mis en avant par le Festival du Nouveau Cinéma, que ce soit à travers les activités qu'il propose (les discussions et présentations autour des films ou d'autres sujets), mais également au quotidien lors du festival.

Celui-ci propose en effet des relations entre ses événements et ses participants qui se veulent plus personnalisée, plus soignée. Nous avons pu en effet constater que des soins ou attentions particulières étaient apportés au spectateur et ensuite mis en avant par la presse ou le festival lui-même, comme gage de qualité mais aussi de l'humanité du festival comme le déclare le directeur général du festival : « Sure, it's a festival, but it's a human experience first » (The Gazette, 6 oct. 2007). Dès les débuts du Festival du Nouveau Cinéma, Wenders souligne d'ailleurs ces qualités dans un livre spécialement consacré au festival :

« Les festivals sont des manifestations égocentriques, égoïstes, mégalo-maniaques. La règle générale y est la suivante : ils vous dévorent tout crus. Ils avalent votre film d'une traite sans même prendre le temps de le digérer. Ils sont « cinévores » si vous préférez. Le FCMM (ancien nom du FNC) de Montréal n'est pas comme cela. Il vous donne quelque chose en retour. De l'amitié, de l'attention. Il vous étreint. Vous ne faites pas que présenter votre film, puis poursuivre votre chemin. Vous le partagez » (Dufresne, 2001).

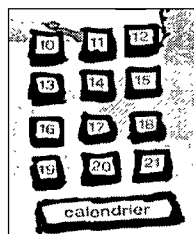
Cette volonté d'humanité se retrouve aussi dans les multiples petites attentions qui concernent la relation entre festival et ses spectateurs-participants : les séances de projection étaient par exemple précédées de petites présentations sur les films : « On nous explique ce qui va se passer » Vous allez voir un film de ... », on nous raconte même un peu l'histoire du film avant qu'il ne commence. On nous invite également parfois, selon les séances, à venir en parler, ou plutôt à venir poser des questions aux professionnels du film qui sont présents. » (notes d'observations). Cette mise en avant de l'humanité s'observe aussi dans les photos du festival disponibles sur le site web de l'événement et qui peuvent se classer en deux grandes catégories. D'une part, les photos « d'ambiance » où apparaissent les installations, bâtiments, mais surtout des images de la foule (faisant la queue avant une projection, dans une salle de cinéma, dansant lors d'une soirée, etc.). Et, d'autre part, la majorité des photos du site internet montrent des personnes précises (organisateurs de l'événement, professionnels du cinéma), dans différents aspects du festival (riant lors de soirées, plaisantant ou posant en groupe, présentant les films devant le public, etc.). De l'ensemble de ces photos (dont une partie est disponible en annexe 3, à la fin du mémoire), le côté informel, amical et convivial est mis en avant. Nous pouvons donner l'exemple parmi tant d'autres des deux photos suivantes qui, prises dans des contextes différents, témoignent de ce même aspect « humain » du festival (voir figures 3 et 4 dans les pages suivantes).



Figure :
Photo du samedi 20 octobre, présenté
sur le site internet du
Festival du Nouveau Cinéma 2007

La figure 3 est une photo prise le samedi 20 octobre, avant-dernier jour du festival. Nous pouvons y voir les spectateurs-participants du festival, ou de simples passants autour d'un

guitariste improvisé. L'aspect convivial de cet événement saute aux yeux, de part son côté informel (nous sommes loin de la cérémonie très dirigée du festival de Cannes). Ce caractère populaire de l'événement, sur lequel nous reviendrons plus tard lorsque nous aborderons l'idée du carnaval, est montré également par la présence de la guitare (qui n'est pas sans rappeler des soirées entre amis). Cette convivialité autour de la musique se retrouve d'ailleurs dans d'autres images (annexe 3) mis en avant par le festival. La soirée de clôture est par exemple représentée par les photos des gagnants faisant une danse folklorique dans une atmosphère chaleureuse. Ce côté presque familial se retrouve aussi certains éléments du festival tel le calendrier présenté sur le site web du festival qui est une icône de téléphone (figure 4), objet on ne peut plus familier et quotidien, au graphisme bon enfant et non pas élégant comme l'affiche du festival nous le montrait. De même, certaines photos du site web, telles celles des gagnants du festival ou des personnes organisatrices, prennent des allures de souvenirs entre amis.



*Figure 4:
Calendrier du site web du festival,
édition 2007*

2- PROXIMITÉ PAR LE JEU SUR L'IDENTITAIRE

Autres éléments importants de la photo de la figure 3, que nous retrouvons mis en avant dans plusieurs autres images du festival, les sourires des spectateurs et l'investissement de la rue. Le festival ici se déroule en effet dehors, accessible alors à tous (du moins l'image le montre puisque jeunes et moins jeunes apparaissent sur la photo), dans une ambiance des plus décontractée, presque bohème. Cet investissement de la rue par le festival, visible sur la figure 3, rapproche encore plus l'événement des québécois en jouant avec l'espace de la ville et avec la

carte de la culture canadienne et québécoise par son installation sur la rue Saint-Laurent. Cette même rue, le festival conçoit en effet le projet d'en faire une artère importante de la culture, lieu de découverte et de rassemblement des nouveaux talents du pays : « (...) le festival espère pouvoir s'imposer come l'un des lieux de rencontres privilégiées entre entreprises montréalaises, acteurs du milieu culturel et artistes. » (Nicoud, 2007). Le festival joue alors ici sur sa proximité avec ses publics mais également sur la proximité des publics entre eux, comme lieu de rassemblement par excellence de spectateurs partageant les mêmes valeurs (Ethis, 2007). Il est en effet intéressant que ce soit dans la rue Saint-Laurent que se déroule le festival (dispersé entre plusieurs édifices) puisque c'est cette rue qui, à l'origine, sépare l'est et l'ouest de la ville, se voulant ainsi réellement le centre de la ville. En effet, en 1792, pour des raisons pratiques, la ville se trouve pour la première fois séparée par la rue Saint Laurent. Plus tard, cette limite marquera une séparation également ethnique et aujourd'hui encore cette rue est considérée comme une division symbolique entre les communautés anglophones et allophones à l'ouest, et francophone à l'est, même si dans la réalité, les répartitions ne suivent plus cette ligne. Il est alors intéressant que cette rue, très diversifiée (puisque'elle traverse le vieux-Montréal, le quartier chinois, la petite Italie, etc.), et qui était le lieu de séparation des différentes communautés, se veut aujourd'hui, pour le Festival du Nouveau Cinéma, mais aussi pour d'autres festivals et événements, le lieu de rassemblement de la culture québécoise et canadienne: « (...) the Main as a place of and for cultural activity in Montréal, and as a central location of the naming and defining of Montréal within the identitaire québécois » (Allor, 1997, p. 44). Il est d'ailleurs anecdotique mais intéressant de constater que c'est dans cette rue qu'a eu lieu la première projection de cinéma au Canada en 1896 (Allor, 1997).

Se déroulant dans une rue dont l'histoire et la réputation culturelle sont fortes, le festival s'inscrit dans le futur de cette artère et dans une revendication culturelle et identitaire toujours présente. Il participe ainsi d'un projet plus grand de revitalisation de la rue Saint-Laurent, avec

d'autres partenaires, notamment la SAT, comme nous le confirme le directeur général du festival Nicolas Girard Deltruc : « Avec le boulevard Saint-Laurent, une fois les travaux terminés, c'est un potentiel gigantesque, toute cette rue vivante et effervescente, juge-t-il. » (Nicoud, 2007), « we want to participate in the revitalization of Quebec culture. It's important for our images » (Griffin, *The Gazette*, 6 octobre 2007, p. E1-3). La volonté de proximité se fait alors par l'accessibilité du festival à son entourage immédiat : l'événement est dehors, avec les montréalais. Ainsi, cette volonté de toucher le plus de personnes possible se retrouve dans la politique choisie de baisser les tarifs, de proposer de nombreux événements gratuits, de déposer des programmes gratuits dans de nombreux endroits et de s'associer avec la Société des Transports en Commun de Montréal (STM) pour créer un réseau de transports autour de l'événement. Cette volonté de rassembler le public se retrouve également dans le discours même du festival : « On a eu tous les publics: les jeunes et les vieux qui sont restés jeunes, déclare le directeur de la programmation et âme du festival, Claude Chamberlan. Il a loué la présence féminine en force ». (Tremblay, *Le Devoir*, 22 octobre 2007). Bien qu'éphémère et avant tout festif, le Festival du Nouveau Cinéma se veut donc action urbaine, et sert à légitimer certains projets urbains, ce que de nombreux autres festivals font également (Chaudoir, 2007).

Ainsi, en plus de se dérouler dans un des quartiers de soirées de Montréal (pubs, lounge, clubs y pullulent), le festival étudié propose à ses spectateurs des réductions ou des avantages dans divers endroits du quartier, étendant son espace festif et événementiel à toute la rue (rue parallèle à celle de l'Office Nationale du Film, notons-le) et non pas seulement aux édifices consacrés au cinéma (cf. annexe 4). L'ambiance festive reste donc permanente, jour et nuit, durant le festival, et même en général dans cette rue qui vit 24 heures sur 24 (Allor, 1997), permettant ainsi un mouvement de proximité encore plus grand avec les personnes présentes, qui sont, littéralement, englobées par le festival. Nous reviendrons plus tard sur cette idée d'immersion dans l'événement (chapitre second), mais la photo de la figure 3 est bien

représentative de cette mise en avant de la convivialité, se voulant accessible à tous et se tenant de un lieu rempli de significations pour les québécois.

3- UNE RELATION QUI VALORISE ET RAPPROCHE DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

Cette impression d'avoir une relation particulière avec le festival et le cinéma passe aussi par la rencontre, le rapprochement avec les professionnels ou les stars de cinéma, qui donnent un sentiment d'importance, de valoir plus. Ainsi, l'image de la figure 3 nous montre un guitariste improvisé, croisé dans un coin de rue. La possibilité de rencontrer des personnes de talents, de manière non formelle (au sens où nous pouvons leur parler ou leur poser des questions, et non pas les voir seulement de loin sur un tapis rouge) est également mise en avant par le Festival du Nouveau Cinéma et par la presse Montréalaise. Ainsi, les stars, acteurs et auteurs étaient toujours à l'honneur ou au centre de l'attention, le festival et la presse souhaitaient et fêtaient leurs présences ou au contraire critiquaient leurs absences tel un article du Devoir : « il a manqué de visiteurs de marque pour le volet international de cette 36ème édition. Sandrine Bonnaire a sauvé l'honneur en venant présenter son émouvant documentaire *Elle s'appelle Sabine* » (Tremblay, Le Devoir, 22 octobre 2007).

D'autres articles de presse insistaient tellement sur l'importance de ces professionnels, de ces stars qu'ils contaient tout leurs parcours lors du festival, montrant par là l'importance qui leur est accordée. Par exemple, le journal anglophone *The Gazette*, pour illustrer le succès de cette 36ème édition du festival, souligne la présence et les faits et gestes, en détails, de certains acteurs et réalisateurs :

« Some, like actors Rossif Sutherland and Laura Regan, flew in from Los Angeles and New York, respectively, to wave the flag for Clement Virgo's *Poor Boy's Game*. They stayed a couple of days, wore out the local press, then flew out. Virgo had only to make the run back to his home base in Toronto. For others, like The Colony's writer-director Jeff Barnaby and producer

John Christou, travel plans involved boarding the festival's official short-distance hauler, the STM (...). » (Griffin, *The Gazette*, 20 octobre 2007).

Cette mise en avant de vivre quelques moments importants avec des célébrités se retrouvait également dans l'expérience même proposée par le festival. Ainsi, il proposait des activités consistant à passer des moments de discussions avec des professionnels comme des discussions sur le cinéma en temps de guerre, une leçon de cinéma par la réalisatrice Claire Denis ou des réflexions portant sur le futur du cinéma (avec des conférences ou les installations des nouveaux médias). Les différentes rétrospectives ou hommages proposés dans le cadre du festival, ainsi que la présence de professionnels du cinéma sont également un moyen de créer un rapport particulier du spectateur au cinéma, qui n'est plus alors simple spectateur, mais devient un connaisseur. Le festival a développé encore plus cet aspect en organisant un concours d'écriture de court-métrage intitulé « Cours écrire ton court ». De même, à chaque instant, cette idée de pouvoir rencontrer des artistes était présente comme nous avons pu l'expérimenter au cours du festival :

« Nous descendions la rue St-Laurent pour nous rendre à l'exposition des nouveaux-médias. Nous venions de sortir de la projection d'un film et avons pu apercevoir le réalisateur qui fumait à la sortie d'Ex-Centris. Il y avait des petits groupes de personnes un peu partout le long de la rue. Nous sommes passés devant une sorte de café un peu luxueux, aux vitres ouvertes. Les personnes à l'intérieur étaient tous bien habillés, smoking noir, un verre à la main, en train de discuter. Alors même que nous n'avions rien des petites midinettes de Cannes, nous avons regardé de tout côté avec émotion pour essayer de voir une célébrité, réalisateur ou acteur... » (Extraits des notes d'observations).

Cette valorisation par le rapprochement avec des auteurs que veut créer le Festival du Nouveau Cinéma avec ses participants est

possible aussi par l'interprétation de la photo en

figure 5. Sur cette image, nous apercevons un autre aspect du festival: une projection dans la (SAT)osphère. La photographie ne montre pas la séance en elle-même, mais bien l'avant-scène, le hors-champs pourrait-on dire, puisque la

projection ne semble pas avoir commencée.

L'image insiste aussi sur le côté simple et

convivial de l'événement, au niveau de la

photo elle-même qui montre sans prétention

un espace décontracté avant événement (pas de glamour avec stars et paillettes), ou au niveau de

l'architecture. L'immense tente blanche, l'herbe par terre et les poufs noirs éparpillés pourraient

être un salon improvisé au dernier moment dans son propre jardin. Cette organisation de l'espace

crée un espace intime, où les participants peuvent s'allonger, se détendre et regarder vers le ciel

la projection qui les attend. De même, l'utilisation des conférences ou des discours, la

construction au travers du festival d'un certain savoir sur le cinéma contribue également à

valoriser les relations au festival et les personnes qui y assistent. Ces relations valorisantes se

retrouvent déjà dans le principe même du cinéma, dans la mesure où celui-ci permet de se

distancier, d'avoir un regard plus haut, plus éloigné sur le monde. Le spectateur de film est alors

comme le touriste des buildings, spectateur du monde qui l'entoure :

« Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même

toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux. Il peut

ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son



Figure 5 :

Photographie prise lors d'une séance de projection sous la SAT(osphère)
Extraite du site internet du FNC

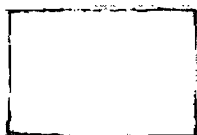
élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Oeil solaire, un regard de Dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. » (Michel de Certeau, 1990, p. 140)

Ainsi, le fait même d'être spectateur de cinéma donne cette impression, mais l'association de cette expérience avec les discussions, conférences ou l'aspect plus « savant » du Festival du Nouveau Cinéma contribuent à renforcer encore plus cette distance avec la culture ordinaire ou avec le quotidien, et à accentuer l'idée d'une relation privilégiée (non ordinaire et pas possible à tout le monde ou à tout moment), plus valorisée, au monde du cinéma et à la « haute-culture ». Le rapprochement avec des célébrités, auteurs et professionnels, comme nous l'avons vu précédemment, renforce encore cette valorisation. Il est d'ailleurs intéressant de suggérer que dans cet agencement de l'espace de la SAT(osphère), sur la photo de la figure 5, le cinéma, par le biais de l'écran de projection qui est en hauteur, prend littéralement la place centrale, celle du ciel, ce qui est en haut et qui domine (qui englobe), ce qui est la place attribuée, dans la plupart des religions, aux Dieux.

Par conséquent, la rencontre avec les professionnels du cinéma, ainsi que les événements en eux-mêmes sont fortement valorisés, notamment par l'utilisation de l'action de voir (De Certeau, 1990), mais aussi par le côté plus professionnalisant du festival et le recours au savoir, par définition déjà valorisé dans notre société (Bourdieu, 1979). Ces aspects, rapprochant les participants du festival et les professionnels du cinéma, participent d'un mouvement plus grand jouant sur la proximité avec le spectateur. Cette proximité, comme nous avons pu le constater, se manifeste par d'autres aspects du Festival du Nouveau Cinéma, tels un rapprochement autour des valeurs humaines, une certaine convivialité et familiarité de l'événement, ou par l'appel au registre de la culture identitaire lié à l'emplacement central et symbolique dans la ville de

Montréal. Ce rapprochement se fait aussi entre les spectateurs eux-mêmes, physiquement (par le biais des foules qui se côtoient), mais aussi par la création d'un espace redéfinissant les rapports sociaux et les valeurs. Les différences possibles entre les spectateurs sont en effet ignorées, ceux-ci étant mis sur un pied d'égalité : ils ne sont pas différenciés entre eux. Ils sont ainsi semblables face au Festival du Nouveau Cinéma, mais valorisés ou supérieurs à l'égard des personnes n'assistant pas au festival : ils sortent distingués de cette relation (Bourdieu, 1979). La rencontre avec des professionnels du cinéma, des auteurs ou acteurs participe également à cette valorisation, dans la mesure où ces personnes sont déjà mises en avant par nos sociétés et nos médias, et que le festival propose la possibilité de les rencontrer, de manière plus informelle que pour d'autres événements. Cette valorisation fonctionne alors de la même manière que la multitude de petits soins que le festival offre à ses spectateurs (les petites présentations, etc.), elle fonctionne comme les cadres entourant les photos sur le site internet (figure 6), ou les dorures et rideaux rouge du cinéma Impérial. En effet, entourant les événements ou les films d'une certaine élégance, ces soins leur ajoutent un charme en plus; ils

les soulignent, leur donnant une plus grande importance.



Dans tous les cas, ce dispositif permet de rendre plus proche le Festival du Nouveau Cinéma de ses publics, dans la mesure où il se rend accessible

Figure 6 :
Cadre entourant les
photos sur le site web
du festival 2007

facilement à ceux auxquels il se destine. Cette volonté de rapprochement, de réellement toucher les participants se retrouve aussi dans la manière dont le

festival choisit les activités qui le constituent, et les langages qu'il utilise. Ainsi, nous allons voir dans une deuxième partie dans quelle mesure le festival, toujours en tant que dispositif, partage les langages de ces publics (et le souligne par la presse ou par ses propres documents).

Espaces, questionnements et appropriations

Le Festival du Nouveau Cinéma tente de construire une certaine proximité avec ses publics, et nous avons vu que cette tentative passe, entre autre, par une image de convivialité, une promesse de rencontre informelle avec des artistes du cinéma, par des séries de petits soins, de valorisation ou un jeu sur l'identitaire. Mais, cette volonté de rapprochement se fait également par le partage de mêmes valeurs, de mêmes intérêts et de mêmes langages (ou du moins le rapprochement se fait dans la mise en avant de ces partages). Par exemple, nous pouvons supposer que le recours du festival à des présentations orales, des cycles de conférences ou des discours divers est un type de langage qui est très utilisé à Montréal et dans les milieux de culture plus « élevé ». En effet, Montréal reste une ville avant tout universitaire, et le Festival du Nouveau Cinéma utilise, en proposant des conférences notamment, un langage connu et valorisé. De même, il propose d'autres types de langages ou d'activités qui font déjà partie du quotidien de Montréal. Nous pouvons penser par exemple aux diverses soirées organisées à la SAT, qui propose DJs et musique électronique, type de soirées pour lesquelles Montréal est réputé: « (free events of the FNC) include those for which this city (Montréal) is justly famous – cocktail parties and late-night clubbing to Djs/VJs like Vox Pop Montréal, Moment Factory, Komodo Dubs and Ninja Tune/Big Dada » (Griffin, *The Gazette*, 6 octobre 2007). Le festival a donc réussi à créer des relations avec ses spectateurs en adoptant le même langage qu'eux, ou plutôt, les mêmes langages.

Ainsi, pour les enfants, le Festival proposait aussi des séances de films adaptées à leurs préoccupations et intérêts, des horaires adéquats



Figure 7 :
Photographie d'une enfant avec la
mascotte des P'tits Loups lors du
festival 2007

(le matin), et également une possibilité de se faire photographier avec le petit chien blanc Merlin, « la mascotte des P'tits Loups » (cf. figure 7). Autre illustration, même si le langage désigne ici bien plus que la langue, il est important de noter que les films en langue française (plus important en nombre que les autres langues utilisées) étaient très présents dans le festival. Or le maintien et l'utilisation de cette langue au Québec est un sujet qui touche particulièrement la société québécoise actuelle.

Ainsi, afin de plaire à ses publics, le festival s'adapte à leurs caractéristiques et à leur diversité. Le Festival du Nouveau Cinéma joue sur cet aspect en proposant un festival contenant de multiples définitions du nouveau et surtout, en proposant, à travers la vocation internationale du festival, des films variés, du monde entier, couvrant une grande diversité de sujets. Cette année, le festival proposait et insistait sur des sujets qui touchent ou concernent les Montréalais et la société québécoise, sujets tant internationaux que locaux. Il s'agit alors dans ce paragraphe d'étudier de quelle manière le Festival du Nouveau Cinéma met en lumière et rend visible des sujets, ou même des manières d'aborder le cinéma, qui échappent à cette dualité local/international. Nous emprunterons alors le terme de « glocalization » de Robertson pour échapper à cette fausse dichotomie. Dans un premier temps, nous verrons comment le mouvement de rapprochement entre festival et publics se fait par le partage de mêmes centres d'intérêts, du même appartenance à monde du cinéma. Nous définirons à cette occasion ce que nous entendons par monde du cinéma, en rapprochant cette notion de celle de « scene » développée par Straw. Puis, dans une deuxième partie de ce chapitre, nous verrons qu'il y a également un partage entre le festival et ses publics des mêmes errances et questionnements.

1- INTERNATIONAL/LOCAL : UNE FAUSSE QUESTION

Le Festival du Nouveau Cinéma a lieu à Montréal, et même s'il s'agit d'un festival à contexte international, nous ne pouvons faire l'impasse, dans notre analyse, du contexte montréalais et québécois. Toutefois, les films ou les sujets traités lors du festival sont divers et

ouvrent sur une géographie ou un espace beaucoup plus vaste que celui d'une seule culture ou d'un seul pays. Nous avons, dans notre première partie, abordé la manière dont le festival se déployait dans l'espace de la ville, nous allons à présent examiner celui ou ceux présentés par les films et autres activités. Cette réflexion commence par la remarque simple d'une de mes camarades, au visionnement d'un film portant sur l'Afrique, en une toute autre occasion que le festival. Mon amie, elle-même africaine, s'est plainte que l'on ne voyait jamais dans les films sur l'Afrique la « vraie vie », mais seulement les aspects de misère et de guerre. De manière plus académique, Lina Khatib a montré cette tendance dans la manière dont les films hollywoodiens représentaient la ville de Beirut :

« Beirut is also characterized as a place where 'normal' life does not seem to exist; the people living in that space are the fighters and the military. It almost seems empty of civilians (...). In that sense, the films deny Beirut its 'lived' existence ». (2004, p.74)

Ainsi, nous nous rendons bien compte que la géographie et l'espace ne sont pas neutres, et plus encore dans les films, mais sont des constructions sociales, des mises en lumières différentes du monde selon les temps, époques et sociétés. Au début de la télévision, celle-ci était parfois désignée comme une petite fenêtre s'ouvrant sur le monde. Dès ces début, les cinéastes ont d'ailleurs reconnue cette fonction au film (Niney, 2002) : rapporter des images du monde, d'endroits ou de cultures inconnus, afin d'avoir, si l'on peut dire, le monde à portée de main (ou en tout cas à portée des yeux). Le cinéma est alors medium, ce qui signifie milieu, entre. Il devient espace intermédiaire, créant des possibilités d'« entre », dispositif rapprochant des mondes qui ne l'étaient pas jusqu'alors. C'est d'ailleurs le principe des nouvelles ou informations télévisées : savoir ce qui se passe à l'autre bout du monde, et ce au quotidien, à chaque instant. La salle de cinéma suit, dans une certaine mesure, et avec plus de recul au niveau du temps, cette tradition : trois murs sont fermés, le quatrième, l'écran, s'ouvre sur un autre espace, créant par là-

même un espace-temps particulier de la projection, un rapprochement de l'homme avec le monde qu'il habite, et qu'il ne connaît pas totalement. Pourtant, nous l'avons vu, cet espace n'est pas neutre, les films montrent des points de vues, des manières de considérer et de penser le monde, ils créent des espaces, qu'ils amènent aux spectateurs, qu'ils rapprochent de celui-ci. De la même manière, que ce soit dans les films ou dans les endroits où il se produit, le Festival du Nouveau Cinéma construit également des espaces, qui ne sont pas neutres, même s'ils sont difficiles à repérer, étant donné que nous les interrogeons rarement car ils sont : « naturalized and/or fixed in our imagination as a given. » (Lina Khatib, 2004, p. 70). Il s'agit donc de regarder derrière ce naturel qui n'en est pas un pour les films présentés en cette édition 2007 du festival.

Cette année, le Festival du Nouveau Cinéma proposait et insistait sur des sujets qui touchent ou concernent particulièrement les Montréalais et la société québécoise, notamment en favorisant les productions locales. En effet, un grand nombre de films à provenance du Canada et du Québec, nombre beaucoup plus important que d'habitude, étaient proposées, et ils étaient fortement mis en avant dans la presse et par le festival. Ainsi, le FNC avait programmé son ouverture avec le documentaire québécois *Durs à cuire* (Guillaume Sylvestre, Québec, 2007), et avait également insisté sur la présence de Denys Arcand et de Marc Labrèche, acteur très connu au Québec lors du festival. Celui-ci met d'ailleurs en avant cette importance des productions locales dans ses propres discours et dans sa volonté de devenir un espace important de développement des productions locales :

« L'augmentation remarquable des soumissions québécoises et canadiennes pour cette 35^{ème} édition démontre la vigueur du cinéma d'ici. Le FNC lui accorde donc une place de choix au cœur de sa programmation avec : la création d'un volet spécifique, l'instauration d'un lieu consacré à se promotion et la mise en place d'un système d'accréditations spécial pour les professionnels » (communiqué de presse, FNC, 2005)

De plus ces films ont eu un remarquable écho dans la presse québécoise, et les pancartes publicitaires sont restées assez longtemps à Montréal. Parmi les gagnants, il est à noter qu'il n'y a eu aucun long métrage québécois, mais un des courts métrage de l'ONF, *Madame Tutli-putli* (Lavis et Szczerbowski, Canada, 2007) a été gagnant, et a même, par la suite été nommé aux Oscars. Par comparaison, les films provenant de France, qui étaient les plus nombreux au festival, n'ont eu presque pas d'écho ou d'existence, du moins dans la presse ou dans les discussions autour du festival. Ainsi, il est intéressant de noter que, malgré la situation du festival à Montréal, c'est d'un événement à vocation internationale qu'il s'agit et que cette inclinaison vers les films du pays est récente (du moins dans l'importance qu'elle prend) et a été souligné par la création, cette année, de la section spéciale « focus Canada/Québec ». Cette inclination se poursuit d'ailleurs puisque le festival annonce pour son édition prochaine (fin 2008) son ouverture avec deux films québécois.

Mais les autres films présentés, ainsi que le festival, sont internationaux. Il est d'ailleurs intéressant de constater que seule la partie « sélection internationale » est en compétition pour la louve d'or, et non pas le focus spécial Québec/Canada, preuve et revendication de cette appartenance aux festivals internationaux. Ainsi, les autres sujets ou provenance de films, mêmes s'ils suivent les intérêts généraux des québécois, sont plus internationaux. Le Festival du Nouveau Festival semblait par exemple, pour cette année 2007, montrer un intérêt grandissant pour les films du Moyen-Orient. Ainsi, le gagnant de la Louve d'Or, le prix principal, est un film français et israélien, un autre film d'Iran a aussi gagné un prix. De plus, un nombre plus important de films de cette zone semble avoir été présenté ce qui rejoint le regard général canadien ou nord-américain (même si traité de manière différente) tourné vers ces pays. Au contraire, il y a une absence presque totale de l'Afrique dans les films ou événements du festival, et l'Asie ne se retrouve, de manière significative, que dans la section temps O, qui regroupe les œuvres se voulant très originales. L'Amérique latine et le Mexique, de même que l'Allemagne,

sont assez présents également dans le festival, que ce soit dans l'origine des films ou à l'intérieur même de ses œuvres. Nous ne ferons toutefois pas ici une analyse de cette couverture du monde, puisque nous ne nous intéressons pas à l'analyse des films proprement dite, mais nous soulignerons seulement que ces films, de provenance étrangère et traitant de sujets plus « internationaux », ne sont pas si éloignés que cela des intérêts des « locaux ».

En effet, ces aspects, à la fois locaux et internationaux, peuvent à prime abord sembler contradictoires. Cependant, la réalité du festival ne contient pas de grande contradiction entre ce local et ce global, mais plutôt une redéfinition de l'espace dans des termes différents où local et global n'existent plus vraiment. Le sociologue Robertson (Della Ratta, 2004) tente de décrire ce phénomène qui allie les tendances globales aux réalités locales sous le terme de « glocalisation » (glocalization en anglais). Partant du concept économique de globalisation, le chercheur développe quant à lui un concept multidimensionnel, incluant les aspects culturels ou artistiques, et tentant d'expliquer comment international et local s'adaptent et se mêlent l'un à l'autre pour former le « glocal ». Cette notion permettrait alors d'éviter le piège de la dichotomie habituelle du local/global : « le mélange entre global et local réussirait à éviter que le mot «local» ne définisse qu'un concept identitaire, le «chez soi» confortable et sûr, contre le chaos de la modernité jugée à la fois dispersive et «homologante». (Della Ratta, 2004).

Les thèmes des films du Festival du Nouveau Cinéma de cette année illustre bien cette idée par leur aspect « universel » et partageable à la fois par la population locale et plus globale. En effet, ce ne sont pas les famines ou les tremblements de terre qui touchent le plus les spectateurs éventuels du FNC cette année 2007, mais plutôt des thèmes que ces personnes sont plus aptes à rencontrer dans leurs propres vies. Ainsi, les thèmes tournaient beaucoup sur l'espace intime des personnes, que ce soit sur des familles, sur la vie privée de personnes (que ce soit des cuisiniers célèbres de Montréal ou sur la sœur de Sandrine Bonnaire), ou sur les couples. Par exemple, comme le remarque Stephane Defoy : « Dans la cuvée 2007, les relations

amoureuses entre hommes et femmes sont au cœur des préoccupations d'une multitude de cinéastes » (2007). Ces points de vue ne sont d'ailleurs pas, en majorité, forcément optimistes, dans la mesure où le journaliste intitule son article « déroutes conjugales dans un monde sans pitié ». Ces sujets intimes ou privés traités dans les films sont, sans aucun doute, universels, ou du moins à portée internationale, comme le souligne Elsaesser lorsqu'il souligne le passage et les transformations des festivals de cinéma européens à des festivals internationaux, appelés post-nationaux :

« Style and subject matter ensure that the films travel more easily across national boundaries, and by appealing to universalized Eurochic values of erotic sophistication, adult emotion and sexual passion, they even have a chance to enter the American market » (2004, p. 83).

Ce sont d'ailleurs les critères de cette universalité de valeurs que le Festival du Nouveau Cinéma choisit lorsqu'il sélectionne les gagnants de son édition 2007. Le festival met ainsi en avant l'humanité des films, des valeurs humaines pas forcément locales, mais plus générales. Ainsi, un article du Devoir, du 22 octobre 2007 décrit les résultats du festival en qualifiant le film gagnant *La visite de la fanfare* en ces termes : « Le jury (...) y a vu, à juste titre, une invitation à effacer les différences », ce film « constitue un pont tendu entre les peuples et une œuvre d'une finesse exemplaire et d'humour ». Le prix d'interprétation donné à Richard Green, acteur du film *Boxing Day* s'explique quant à lui, par sa « performance de grande humanité ». Une autre illustration de la mise en avant de ces valeurs « rassembleuses » est le choix du film *4 mois, 3 semaines et 2 jours* de Cristian Mungiu comme film de clôture du festival. En effet, bien que détenteur de la palme d'or de Cannes, ce film, qui traite de l'avortement, a reçu l'appui et le soutien de la ligue des Droits de l'Homme et de la Société des Réalisateurs de films après des protestations quant à sa diffusion dans des écoles et des lycées (cité dans un des communiqués de presse du Festival du Nouveau Cinéma).

De même, il n'est pas négligeable que le festival se déroule dans la ville de Montréal. En effet, il est important de souligner que c'est dans un contexte urbain que se déroule la plupart des festivals ou du moins qu'ils se sont développés (Chaudoir, 2007). Or, ce n'est pas un hasard si la ville offre un écrin adapté à l'organisation et au déroulement des festivals. En ce qui concerne le Festival du Nouveau Cinéma, Montréal constitue un terrain propice aux festivals puisqu'il existe plus d'une vingtaine de festivals en tout genre, toute l'année. Montréal constitue alors ce que Elsaesser nomme une ville à programmation, où se succède sans cesse une multitude d'événements. Montréal est aussi particulière dans la mesure où c'est une grande métropole, et ce que l'on peut nommer une ville globale (*a global city*) :

« The (global) city cannot exist without its cultural diversity, its intense mediated interconnections within its territory and across the globe, and its politics that challenge national geographical authority and national and exclusive political citizenship » (Myria Georgiou, 2006, p. 226).

Ainsi, la situation du festival dans une ville dite globale, de même que l'origine et l'histoire des festivals (Elsaesser, 2004) qui deviennent rapidement trans-nationaux (et qui ne servent plus l'opposition nation/ autre nation) et ces thèmes touchant le glocal sont donc à prendre en compte pour l'étude de l'espace pour le Festival du Nouveau Cinéma. Cette idée de glocalisation nous permet aussi d'effectuer une comparaison avec l'idée de « scène » défini par Straw. Bien qu'étudiant la musique, Straw nous fournit en effet cette notion qui peut également s'appliquer au cinéma et qui permet de dépasser ce contraste global/local : « it will help to resolve a number of thorny questions, most notably that of relations between the global and the local » (2004, p. 12). En effet, parlant de la vie urbaine musicale, Straw insiste sur une définition plus large de ce qu'est une « scène », non pas seulement comme le mouvement et la fluidité de la sociabilité urbaine, mais plus encore comme un concept qui nous permet d'examiner « the rôle of affinities and interconnexions which, as they unfold through time, mark and regularize the

spatial itineraries of people, things and ideas » (p. 12). Ces affinités et connexions peuvent alors être comprises, dans notre cas pour le Festival du Nouveau Cinéma, comme échappant aux limites de la ville ou du pays, mais rejoignant certaines autres scènes, certains autres espaces similaires de festival de cinéma, en tout cas pour certains goûts ou certaines références.

Ainsi, les sujets communs plus internationaux, plus « glocaux » qui sont traités au Festival des Nouveaux Médias de Montréal (et qui s'axent sur des caractéristiques universelles tels l'amour, le côté humain, etc.), les notions de cinéma et de festivals post-nationaux développés par Elsaesser ainsi que le sentiment d'appartenance à une communauté plus importante rassemblée autour du cinéma et d'autres valeurs similaires, participent de cette idée d'une certaine « scène » formée par ce festival, permettent bien un mouvement de rapprochement entre le Festival du Nouveau Cinéma et ses spectateurs-participants. Toutefois, au-delà des sujets traités et même de l'appartenance à une communauté, cette proximité se fait également autour de mêmes questionnements. De Certeau déclare en effet que « Tout récit est un récit de voyage, - une pratique de l'espace » (1990, p. 171). Or, en ce qui concerne le Festival du Nouveau Cinéma, si les récits sont des voyages, ils sont surtout des quêtes. L'appropriation des participants se fait alors suivant cette démarche, des errances, des questions, qui trouvent leurs échos dans le déploiement géographique et les interrogations du festival. Nous allons alors, dans cette dernière partie du chapitre, nous pencher plus en avant sur cette appropriation du participant pour voir en quoi elle rejoint le festival.

2- MÊMES QUESTIONNEMENTS

En effet, dans notre analyse des espaces créés lors du Festival du Nouveau Cinéma, un autre fait saillant a retenu notre attention : cette idée de « programme » du Festival du Nouveau Cinéma. Nous avons en effet retrouvé cet aspect, fortement mis en avant, dans plusieurs documents du festival ou dans les articles de presse sur le sujet. Quatre pages du programme papier du festival sont par exemple consacrées à présenter les horaires des films, sous forme

d'emploi du temps, de programme modulable, pour chaque jour et selon chaque lieu. De même, le site internet permet de programmer son propre agenda du festival grâce aux horaires des films, aux horaires par journée, ou même simplement, pour les personnes qui n'aiment pas s'y prendre à l'avance, en allant sur la page accueil, qui ressemble à un emploi du temps journalier du festival, et en choisissant les activités de la journée. Cette idée de programme est tellement développée sur le site internet qu'il est possible, en cliquant sur les films qui nous intéressent, de faire son propre agenda personnalisé. Or, cet aspect « programmable » se retrouve aussi dans l'espace même de la ville, comme l'a souligné Elsaesser, et Montréal se trouve sans aucun doute dans cette catégorie puisque la ville fonctionne comme un immense champ où les événements se suivent et se chevauchent sans cesse. Or, cette caractéristique nous permet de nous interroger sur l'appropriation possible par les spectateurs du festival et donc sur une part de la subjectivité de l'expérience du festival. En effet, chaque programme peut-être différent et chaque spectateur se retrouve, dans une certaine mesure, son propre programmeur. Cet espace assez grand laissé aux différentes appropriations nous permet alors de revenir sur cette notion d'espace, qu'il conviendrait mieux de redéfinir comme étant une multitude d'espaces, l'appropriation étant différente pour chaque personne. Toutefois, pour des raisons pratiques, nous continuerons dans ce texte de traiter de l'espace au singulier, entendant par là l'ensemble des espaces créés (ou actualisés) lors du Festival du Nouveau Cinéma.

Cette part d'appropriation possible rejoint les idées de Michel de Certeau (1990) qui montre que « le quotidien s'invente avec mille manières de braconner » (p XXXXVI). Cette appropriation de chaque spectateur se fait à la fois au niveau des films qu'il peut voir, des discours qu'il entend ou de ses lectures. En effet, comme le souligne Gadamer :

” Il n'y a jamais eu non plus de lecteur qui, ayant le texte sous les yeux, se soit borné à lire ce qui s'y trouve. Il se produit au contraire, en toute lecture, une

application, si bien que quiconque lit un texte est lui-même intégré au sens appréhendé." (1976, p. 362).

Toutefois, cette appropriation possible du spectateur passe tout d'abord par le cheminement qu'il effectue pour se rendre aux événements qu'il a choisis, dans le fait même de marcher, de devoir se déplacer entre plusieurs édifices, et de sillonner les rues pour aller assister à un événement. Les manières de se promener ou de se déplacer rejoignent alors, comme l'entend Michel De Certeau (1990), les manières de dire : « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (*le speech act*) est à la langue et aux énoncés proférés » (p. 148). Cette utilisation de la marche, ainsi que l'utilisation de discussions et conférences dans le Festival du Nouveau Cinéma, que l'on ne retrouve pas forcément en telle quantité dans tous les festivals, contribue à créer une appropriation sous la forme d'interrogations. Autrement dit, les spectateurs du festival, dans leur appropriation, que ce soit en marchant ou dans les événements auxquels ils assistent ou qu'ils mettent en avant (par la presse notamment), posent des espaces de questions, de doutes, et non pas des certitudes. Ainsi, comme le remarque De Certeau (1990), le fait même de marcher est représentatif de cette quête interrogative, avant tout citadine :

« Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui se font entrelacs, créant un tissu urbain et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais qui n'est qu'un nom, la Ville. » (p. 155)

Nous pouvons retrouver ces mêmes espaces de questionnements et de doutes dans le contenu même du festival. Certes, il s'agit de célébrer le cinéma, mais le festival propose depuis toujours de s'interroger sur le devenir du cinéma, sur son « nouveau ». Ainsi, dès sa création, le

festival met l'accent sur les nouvelles possibilités qui peuvent exister pour le cinéma, en intégrant par exemple la vidéo dans sa programmation, ou même les nouveaux médias. Cette dernière édition accentue encore ces interrogations en les posant réellement comme telles : le Festival du Nouveau Cinéma récompense peut-être le nouveau cinéma, mais plus encore il s'interroge sur celui-ci avec, par exemple, des cycles de conférences sur le « futur du cinéma », proposant entre autre comme thèmes : « Le futur de la salle de cinéma et les dispositifs immersifs » ou « Faites vos jeux ! (cinéma et jeux vidéos) », etc. Il ne s'agit pas alors pour le FNC de donner des réponses ou des certitudes, pas plus qu'il ne s'agit pour le spectateur de venir y répondre (la place qui lui est laissée est trop étroite pour cela). Ce dont il s'agit, c'est en fait de faire se rencontrer les questions et doutes de chacun. En quelque sorte, le festival crée un espace où les intéressés du cinéma (qu'ils soient spectateurs ou professionnels) se rejoignent pour partager leurs incertitudes. Le directeur général du festival met ainsi en avant ces divers questionnements : « Si on veut toujours rester présent, il faut réfléchir aux changements technologiques, essayer de prévoir à quoi ressemblera une salle de cinéma dans 10 ans » (Nicoud, *La Presse*, 15 octobre 2007).

D'une même manière, nous pouvons peut-être voir dans ces interrogations un reflet ou un écho de celles du spectateur, que ce soit en termes de future place du cinéma, ou pourrait-on avancer, en termes de futur ou place dans la société en général, dans une société mouvante et urbaine (la ville étant alors la confusion en elle-même, Certeau, 1990). Il semble donc intéressant de voir le Festival du Nouveau Cinéma comme créateur d'un espace idéal pour mieux connaître ses interrogations, et également pour trouver la sécurité de ne pas être le seul à douter. Cette sécurité peut en effet être apportée par le fait de douter ensemble et d'avoir l'autorité d'un film ou d'un auteur pour y répondre. Ainsi, dans le festival, tous les spectateurs se retrouvent égaux, assis sur des sièges aussi confortables les uns que les autres (dont la bonne situation est due, pour la plupart, à l'ordre d'arrivée), tous étant sans voix (ou presque) face à un même écran ou à une même personne qui donne un discours et qui est plus « savant » ou connaisseur sur le sujet. Ils

sont tous plus faibles face aux discours des experts, n'ayant que peu d'espace pour faire face aux professionnels du cinéma. Or, cette inégalité, plus acceptée parce que face à un objet de culture ou de « culte », apporte une certaine sécurité aux spectateurs.

Par conséquent, nous avons pu constater, en observant de plus près le FNC, que celui donne l'espace à ses spectateurs d'une appropriation importante. Or, dans l'examen de ce que font alors ces spectateurs lorsqu'ils cheminent dans les rues, ou lorsqu'ils assistent à des discussions ou visionnent des films, nous avons pu reconnaître l'expression d'un même questionnement, de mêmes expressions de ces doutes. Ainsi, le Festival du Nouveau Cinéma de 2007 créait un espace, multiple (puisque différent pour chaque spectateur) où se rejoignaient les incertitudes quant au futur et à la place du cinéma (ou de la personne-spectateur ?) dans les sociétés. Cet espace correspondait en quelque sorte à un immense point d'interrogation, qui rassemble les festivaliers, les rendant plus proches (entre eux ou avec le monde présenté par le festival) par le fait même de leur insécurité.

3- CONCLUSION PARTIELLE DU CHAPITRE

Suivant des pistes obtenues lors de notre analyse de plusieurs documents du festival, ainsi que nos impressions lors de notre observation sur le terrain, nous avons choisi d'étudier dans ce chapitre l'espace du festival dans ses divers mouvements. Il convient ici de revenir sur l'importance de la méthodologie que nous avons choisie. Il aurait en effet été impossible ou sinon difficile de partir de l'idée de mouvement sans la méthode choisie d'aller sur le terrain faire de l'observation. Or, comme nous l'avons vu lorsque nous avons expliqué le glissement de notre problématique du visible au festivable, c'est bien le fait de vivre l'expérience du cinéma qui est mis en avant dans les festivals. Or, après nos premières incursions au festival, le mouvement s'est rapidement imposé comme point de départ à notre analyse. Toutefois, le Festival du Nouveau Cinéma ne se caractérise pas par un seul mouvement, mais par une multitude. Tous cependant

suivent un même mouvement de rapprochement. Rapprochement de personnes, de cultures, à la fois donc physique et symbolique. Notre réflexion a pris alors deux directions.

Nous avons montré dans un premier temps comment l'espace du festival était en fait un aménagement, un dispositif, fonctionnant sur ce mouvement de proximité avec les spectateurs-participants. Ce mouvement s'effectuait alors pour le Festival du Nouveau Cinéma par divers éléments tels l'apparence et l'idée de convivialité, la facilité d'accès, l'aménagement de l'espace géographique et symbolique (l'investissement d'une rue à forte charge symbolique pour l'identité québécoise et se voulant centre culturel), la proximité avec des personnes valorisées, mais d'une manière informelle, et par une multitude de petits soins qui rendent le spectacle plus important (comme lorsque l'on encadre une photo et qu'on lui donne ainsi plus d'importance). Puis, dans un deuxième temps, nous avons constaté que les langages et les centres d'intérêts des participants et du festival se rejoignaient et que le mouvement de rapprochement se trouvait alors également dans ces mêmes intérêts. Ainsi, nous avons pu montrer qu'il n'y avait pas tant une opposition entre la localité du festival et son caractère international, mais qu'il s'agissait plutôt d'une correspondance entre les deux, au sens où global et local sont inexorablement liés (et forment le glocal) dans le festival et chez ses participants, et c'est ce même point commun qui contribuait à rapprocher le festival de ses publics. Autrement dit, dans une ville globale telle que Montréal, où la diversité est partout, la dimension internationale ne serait pas tant une opposition au local, mais plutôt une manière de se retrouver, de se réunir.

Cette idée de réunion (qui contient l'idée de rapprochement) se retrouve aussi dans les mêmes errances et mêmes questionnements qui feraient écho entre le Festival du Nouveau Cinéma et ses participants. De manière plus claire, c'est parce qu'il y a correspondance entre les goûts et valeurs, mais également entre les incertitudes et les errances des participants d'une part et du festival d'autre part qu'il peut y avoir ce mouvement général de rapprochement, ce sentiment de familiarité ou de déjà-vu ou tout simplement cette adhésion à l'événement qu'est le

festival. L'idée de mouvement, ainsi que celle de rapprochement ou d'éloignement nous paraissent alors primordiales dans l'analyse de l'espace du festivable. Cette analyse peut se faire en terme de rapprochement comme en terme de séparation, mais dans tous les cas, il y a bien un jeu sur cet aspect, le dispositif du Festival du Nouveau Cinéma fonctionne bien en créant et en mettant en avant ces mouvements de distance. Or, le festivable, par cette distance, implique également des enjeux de pouvoirs (Sabev, 2003).

Ainsi, s'il y a bien une proximité qui est créée, elle est établie entre les participants (pris individuellement) et les événements du festival, et non pas les participants entre eux. Ceux-ci se côtoient peut-être (ils sont proches physiquement) mais cela ne va pas au-delà. En effet, même si le festival permet parfois d'établir des sociabilités avec des personnes qui partagent les mêmes goûts, comme le remarque Ethis (2007), ce ne sont pas les relations privilégiées par le Festival du Nouveau Cinéma (et sûrement par d'autres aussi). Nous pouvons alors noter ici que ces face à faces, ou rencontres privilégiées, constituent un espace particulier où les interlocuteurs, ou les personnes qui se rencontrent, forment une sorte de bulle, ne serait-ce que quelques instants. Ainsi, les rencontres dans le cadre des conférences ou lors du visionnement d'un film, ne sont pas égales, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un réel face-à-face : nous pouvons voir le personnage ou le professionnel qui parle, mais l'inverse n'est pas forcément vrai. Il n'y a pas de possibilité de réel retour ou réponse, comme nous le verrons ultérieurement. Le festival rejoint dans cette inégalité voulue l'idée du dispositif comme résultat du « croisement des relations de pouvoir et de savoir » (Agamben, 2007, p. 8-9). Le Festival du Nouveau Cinéma propose alors un autre type de relation pour effacer ou pallier cette inégalité : l'immersion. Cette immersion, nous allons le voir dans le chapitre suivant, contribue à créer un espace du festivable qui se veut opposition au quotidien, rupture avec ce que nous connaissons pour entrer dans un monde différent. L'immersion ne peut en effet se faire que dans un monde différent, et l'espace du festivable fonctionne alors sur cette différence.

Extraordinaireté :

L'espace comme direction

Les différents aspects que nous avons vus précédemment nous indiquent une autre manière dont nous pourrions considérer l'espace du Festival du Nouveau Cinéma. En effet, la dimension sécurisante des événements, leur côté immersif, les changements instaurés dans les rapports sociaux, ainsi que la place de choix accordée à certains experts ou certains récits, tous ces phénomènes que nous avons déjà abordés peuvent nous amener à considérer les espaces créés lors du festival autrement qu'en termes de mouvements. Nous pouvons alors les envisager en terme de rupture avec le quotidien et les espaces traditionnels. Ainsi le fait que cet événement se déroule sur une courte période (moins de deux semaines), qu'il se veut rare (juste une fois par année) mais intense (des journées remplies d'événements, et des programmes de qualité, selon lui), tous ces éléments contribuent à créer des espaces du festival jouant sur leur *extraordinaireté*.

Cette idée de sortir de l'ordinaire peut trouver une de ses meilleures illustrations dans l'analyse de l'affiche même du Festival du Nouveau Cinéma de cette année. Ainsi, sur papier glacé et dans des dimensions importantes (plus grandes que le simple et traditionnel A4), se retrouve une jeune femme, à tête de loup, sur son lit et le téléphone à la main. Nous avons déjà parlé de l'intimité de cette scène, du mouvement de rapprochement qu'elle créait avec le spectateur. Cette image est considérée comme importante par le festival puisqu'elle représente l'événement en premier (avant même qu'il n'est lieu) et puisqu'elle a un rôle attractif et publicitaire principal. Or, bien que jouant sur la proximité avec les spectateurs et le mettant dans l'intimité de cette femme-louve, l'affiche construit également la dimension « d'événement » du festival, « hors du commun », hors de l'ordinaire. Ainsi, l'affiche présente certes une jeune femme ordinaire, mais nous pouvons aussi observer deux anomalies, ou deux aspects qui font que cette jeune femme n'est pas identifiable au quotidien et à l'ordinaire. Premièrement, le côté

élégant ou recherché des éléments de l'affiche nous indique qu'il ne s'agit pas de n'importe quel lit ou n'importe quelle femme, mais que ceux-ci sont remarquables. Ainsi, le téléphone de style ancien ou les sculptures du lit, ainsi que la tenue élégante de la jeune femme (la robe, les bijoux, les gants, etc.) nous font déjà sortir du temps et de l'espace ordinaire. Puis, dans un même ordre d'idée, cette tenue rouge de la jeune femme ainsi que son visage masqué par le dessin d'une tête de loup nous font également entrer dans l'imaginaire. En effet, le dessin dont nous pouvons distinguer les traits rappelle les dessins d'enfants, d'autant plus que la jeune femme peut alors être vue à la fois comme petit chaperon rouge et comme le loup des contes de fées enfantin. Ces deux aspects principaux de l'affiche nous montrent bien alors comment le festival permet justement d'observer cette volonté d'opposition à l'espace ordinaire et quotidien, en mettant en avant un monde de fête élégant (la jeune femme est « sur son trente et un ») et d'imaginaires mythiques. Nous allons alors développer deux voies dans lesquelles s'opèrent cette rupture au quotidien, cette valorisation du sortir de l'ordinaire.

Premièrement, nous allons constater, au travers de notre étude du Festival du Nouveau Cinéma, que l'espace du festival peut être considéré comme une parenthèse, une mise à distance du quotidien. Même si les relations jouent sur la proximité, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les espaces du festival mettent une distance avec les espaces de la vie de tous les jours. Cette constatation est peut-être possible pour de nombreux événements, mais dans le cas du festival étudié, nous verrons que l'espace construit un espace festif (ou du moins se rend visible comme tel) avec des rapports sociaux et une permissivité modifiée. Nous nous appuierons, à cette occasion, sur la définition du carnavalesque tel que Bakhtin l'envisage pour analyser cet adroit mélange entre chaos et organisation, spontanéité et événements programmés que propose le festival. Puis, dans cette même partie, nous verrons comment le festival utilise l'immersion afin de créer cet espace de parenthèse.

Dans un deuxième temps, nous analyserons comment cet espace du festival devient extraordinaire aussi parce qu'il fournit un sens différent et plus important à ce qu'il se passe, en devenant en quelque sorte rituel. Cette partie s'attardera alors plus sur la dimension temporelle et de programmation du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Nous prendrons alors appui sur les idées de Claude Rivière (1995) lorsqu'il définit les rites profanes et nous reviendrons également sur les idées de Benjamin (1991), lorsqu'il traite de l'œuvre d'art et de son aura. Ces deux chercheurs nous permettront ainsi d'examiner par quels éléments et dans quelle mesure, pour le festival, l'espace se pose comme différent de la vie de tous les jours et extraordinaire, notamment parce qu'il apporte un sens temporel différent (cyclique et bref).

L'espace comme parenthèse

Nous pouvons tout d'abord voir, dans l'espace festif créé par le Festival du Nouveau Cinéma une parenthèse dans la vie quotidienne et ordinaire. Plusieurs critères et caractéristiques, que l'on retrouve dans d'autres festivals ou plus généralement d'autres événements, peuvent nous amener à considérer ainsi la mise en avant de la rupture avec le quotidien. Ainsi, la caractéristique « festif » se montre avant tout dans le contraste qu'il crée avec l'ordinaire et ce même si, comme à Montréal, le festif est omniprésent et devient presque quotidien. Il s'agira alors d'étudier l'espace du Festival du Nouveau Cinéma comme cette mise en avant du festif et cette opposition avec d'autres espaces tels celui de la famille, du travail, de l'école, etc.

Les discours, que ce soit de la presse, ou du festival lui-même, mettent fortement en avant ce côté exceptionnel et différent (sous-entendu par rapport au quotidien et à d'autres phénomènes) des événements alors présentés dans le cadre du festival. Cette opposition au quotidien et à l'ordinaire peut s'analyser à plusieurs niveaux et dans plusieurs éléments du festival. Nous en distinguerons ici deux en particuliers, qui nous serviront de tremplin pour, dans une partie ultérieure, analyser le festival comme un rituel profane. Il s'agit donc d'étudier

comment le festival manifeste son opposition au quotidien en développant d'une part des rapports sociaux particuliers et d'autre part en pratiquant une certaine immersion des spectateurs, un investissement plus grand de la part des participants. Ces éléments, qui nous rappellent l'idée de carnaval de Bakhtin, mettent en avant une sortie de l'ordinaire, ensuite relayée par la presse et les médias, dont nous montrerons quelques petits échantillons. Rappelons toutefois ce fait étonnant que dans une ville où se suivent et se multiplient les festivals, ce qui sort de l'ordinaire devient presque quotidien, mais reste pourtant dans les esprits comme « unique » et « à voir absolument ».

1- CARNAVAL ET PERMISSIVITÉ

L'utilisation de décors très variés, ainsi que la présence d'activités proposées en très grand nombre et très diversifiées (de la soirée avec musique électronique à la projection d'un film en passant par des conférences, ateliers et parcours immersifs), nous amènent à considérer le Festival du Nouveau Cinéma comme ayant un rapport avec la forme carnavalesque telle que la décrit Bakhtin. En effet, il désigne sous le terme de carnaval « le processus de réunion (...) de phénomènes locaux hétérogènes », « Le réservoir où se déversaient les formes qui n'avaient plus d'existence propre » (1970, p. 219). Or, le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, de par sa diversité et sa volonté d'être un événement flexible et accessible à tous, correspond à certaines caractéristiques du carnaval :

« The FNC's reputation as the most street-savvy of established film festivals has been in place since Chamberlan ran it like a vagabond carnival on the funky Main. That spirit is retained with parties in a circus tent, and in Girard Deltruc's initially curious alliance with the société des Transports de Montréal (STM) as the event's official carrier » (Griffin, *The Gazette*, 6 octobre 2007).

Cette comparaison avec le carnaval n'est d'ailleurs pas seulement possible pour le festival étudié, mais s'étend aussi à d'autres loisirs audiovisuels tels les multiplexes et Imax qui proposent également une certaine diversité d'activités et des décors particuliers :

« Without leaving screen-based entertainment behind, and including IMAX Ride films, in which audiences stand upright for short films, Playdiums are loud, colorful pavilions of games, music, food, closer in style and appeal to the carnival midway than to the movie theater » (Acland, 2003, p. 198).

Nous verrons ainsi les éléments qui nous permettent d'effectuer cette comparaison, la permissivité et l'immersion, et ce qu'ils nous apportent dans notre étude de l'espace alors créé par le festival. Puis, nous concluons sur les nuances qu'il faut toutefois apporter, étant donné que les formes de carnaval ont évolué dans le temps et que certains éléments ne sont plus vrais aujourd'hui (Sabev, 2003). Pour commencer, une des caractéristiques importantes des carnivals, et qui nous a permis d'établir une comparaison avec le Festival du Nouveau Cinéma, est la plus grande permissivité des participants lors des événements. Cette permissivité n'est bien sûr pas totale, ni réduite seulement à ce festival, cependant elle constitue une des caractéristiques principales de l'idée de carnaval. En effet, Bakhtine remarque, dans son analyse de Rabelais, le rôle de modification ou de renversement (temporaire) des rapports sociaux lors du carnaval. Ainsi, tout le monde participe et supposément sans prise en compte des rapports sociaux existants. Cette modification de l'ordre social s'accompagne en fait d'une permissivité différente, s'opposant à l'ordre ou aux règles sociales habituelles de la société et qui crée une sorte de retour au chaos le temps de quelques jours (Mircea Eliade, 1949). Ainsi, comme le remarque Rivière à propos des rites (incluant ainsi les carnivals) : « Le rite accorde le droit de jouir d'une certaine liberté, d'user d'une certaine familiarité, celui de violer les règles habituelles de la vie en société » (1995, p. 202).

Cette permissivité plus grande se retrouve dans l'expérience du festival, dans le brouhaha de la foule, dans les soirées avec musique et alcool, bien plus que dans les discours émis par celui-ci. Ainsi, comme le remarque Elsaesser à propos des festivals internationaux de films : « A certain degree of dysfunctionality is probably a festival saving grace, preserving his anarchic element not merely because so many festivals originated in the counter-culture » (2005, p. 102). Le chercheur donne alors des exemples de ces excès ou désordres qui peuvent prendre différentes allures : « Given their occasional levels of excess – one thinks of the topless starlets of Cannes in the 1960's and 70s, the partying, the consumption of alcohol, and often the sheer number of films – they even have something of the unruliness of carnival about them » (2005, p. 94). De la même manière, nous allons étudier cet excès du Festival du Nouveau Cinéma par une brève allusion à ses discours et à sa programmation, mais aussi et surtout par un retour sur l'idée de soirées et d'alcool, qui permettent une permissivité plus grande ou du moins différente de situations se voulant ordinaires.

Le Festival du Nouveau Cinéma manifeste ainsi son désordre à plusieurs niveaux. Premièrement, il montre son excès par l'abondance de films qu'il présente. Un grand nombre d'articles de presse cite en effet la quantité importante de films présentés cette année. Par ailleurs, le festival lui-même, dans un de ces communiqués de presse sur le film *Durs à cuire*, amorce cette idée de permissivité plus grande : « Attention : tous les excès sont permis! ». Ce même désordre ou excès se retrouve dans les soirées, d'après les commentaires de presse et les photos émises par le festival lui-même (annexe 3) :

« The oldest event of its kind in the country partied like a teenager last night, with awards and a gala closing film at the Imperial Theatre and an after-party at SAT on St. Laurent Blvd. that threatened to rage on until the last cinephile fell » (Griffin, *The Gazette*, 20 octobre 2007).

Ainsi, une dimension importante de cette idée d'excès est due à la notion de fête et la présence de l'alcool, indissociable des soirées du festival. Ces notions sont rattachées presque automatiquement à des espace-temps sortant de l'ordinaire et du quotidien, même si nous les retrouvons de façon récurrente dans la vie des individus. Cette réflexion a été développée par notre expérience de l'une des fêtes du festival, et fait donc référence à une certaine subjectivité. Toutefois, les soirées sont un phénomène suffisamment commun à un grand nombre de personnes pour nous permettre de comprendre l'esprit de plus grande permissivité sociale qui y règne. Nous pourrions donc emprunter une étude de Van Maanan (1992), effectuée dans un contexte tout à fait différent (des membres de la police anglaise lors de soirées ou sorties dans des pubs) pour mieux comprendre le rapport entre soirées, alcool et permissivité. Cette étude est particulièrement intéressante car elle montre que pour un même degré d'alcoolisation, les policiers se permettent plus ou moins de choses dépendamment du contexte où ils se trouvent. Ainsi, si la soirée est plus formelle avec des supérieurs (par exemple un gala ou une soirée de Noël de la police), les débordements sont moins nombreux que pour d'autres soirées ayant lieu dans des cadres extérieurs, et ce **pour une même quantité d'alcool absorbée**. Dans le même ordre d'idée, cette recherche montre que nous acceptons et pardonnons plus facilement les critiques ou débordement des personnes lors de ces soirées, notamment en utilisant le prétexte de l'alcool. En effet, les policiers ont tendance à volontairement effacer (et se déresponsabiliser de) ce qu'ils ont dits ou faits lors de ces fêtes, reportant la faute sur la consommation d'alcool.

Le détour par cette recherche nous permet d'énoncer un point intéressant à notre propre étude : c'est surtout selon les espace-temps différents (et non pas uniquement selon la quantité d'alcool absorbée) que les policiers se permettent plus de liberté ou des comportements différents (et les acceptent aussi plus facilement de la part de leurs collègues). Ces espace-temps particuliers ont alors la particularité d'être des parenthèses dans la vie des policiers, dans la

mesure où ce qui est dit ou fait est mis sur le compte de l'alcool, et n'a donc pas de répercussions majeures sur l'espace ordinaire du travail. Même si cette étude ne concerne pas directement le Festival du Nouveau Cinéma, elle nous permet de comprendre certains de ces aspects en soulignant qu'il existe donc bien des espaces festifs permettant des comportements différents des personnes, ou même les encourageant. Cette permissivité s'accompagne d'une plus grande flexibilité dans les rapports sociaux, et a toutefois ses propres règles et limites à ne pas dépasser. Ainsi, pour le Festival du Nouveau Cinéma, les rapports sociaux se trouvent modifiés, et la répartition des rôles sociaux est modifiée temporairement, le temps de l'événement, comme pour les carnivals (même si les rôles des participants sont différents dans un carnaval et un festival).

2- UN SPECTATEUR QUI PARTICIPE : L'IMMERSION

Cette permissivité et ce changement des rapports sociaux pour le Festival du Nouveau Cinéma passent aussi par l'encouragement d'une certaine forme de participation des spectateurs, pour qu'ils soient plus actifs. C'est en effet un des points importants du festival, qui nous a incités à l'analyser via la notion de carnaval. Ainsi, le carnaval, s'il se caractérise par un renversement des rapports sociaux (temporaire), s'effectue concrètement par une participation plus active de ses participants. Il s'agit, en quelque sorte, d'une réappropriation par le peuple de la rue et de ses loisirs :

« En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval [...] Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que, de par son idée même, il est fait pour l'ensemble du peuple. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière spatiale ».

(Bakhtin, 1970, p. 15)

Cette participation plus avancée du spectateur se fait, pour le Festival du Nouveau Cinéma, par l'idée d'immersion qui est mise en avant, que ce soit dans l'expérience même du festival, ou comme sujet de réflexion de cette édition 2007. Ainsi, les décors, l'atmosphère générale, le bourdonnement des spectateurs, et la foule innombrable qui se presse entre les murs d'Ex-Centris ou des autres édifices, jouent déjà sur cette immersion et permettent cet englobement presque total du spectateur-participant dans l'espace de l'événement. Ainsi, le Festival du Nouveau Cinéma tend à englober son spectateur, à la manière des parcs d'attractions, et cette tendance se retrouve tout d'abord dans son déploiement spatial. Le programme nous présentait en effet différents lieux, que ce soit des restaurants, des bars, etc. partenaires, faisant ainsi partie d'un espace-festival, beaucoup plus global que les simples salles de cinéma (cf. annexe 2). Ainsi, le programme présente encore un autre plan, celui de la SAT, qui nous montre encore plus cet englobement par le festival. Mais cette immersion se trouve plus encore dans l'expérience de vivre le festival et est, tout d'abord, subjective. Cette expérience peut ainsi entraîner un certain sentiment d'euphorie chez les participants du festival, comme nous l'explique divers participants, qu'ils soient professionnels ou simples spectateurs. Le réalisateur italien Luchino Visconti nous explique par exemple son enthousiasme pour les festivals en général: « It is cinema, cinema, cinema, all the day long, (...) I love it ». (Turan, 2003, p. 5), tandis qu'un journaliste parle de son émotion quant au FNC 2007 :

« Je me sentais comme un petit loup déballant ses cadeaux de Noël, mardi, à la conférence de presse du Festival du Nouveau Cinéma. (...) S'exciter. Il y avait un moment que cela ne m'était pas arrivé à la vue de la programmation d'un festival (...) » (Cassivi, *La Presse*, 29 septembre 2007, p. C15).

Lors du festival, nous avons expérimenté cette immersion à de multiples moments. Ainsi, lorsque nous avons assisté à certains des événements du festival, nous nous sommes retrouvés plongés dans la foule, que ce soit à l'intérieur des bâtiments, à leurs sorties, parfois

1

dans la rue, ou dans le noir. Les décors utilisés (par exemple l'originalité d'Ex-Centris, ou le grand chapiteau installé pour les soirées), ainsi que l'abondance de publicité qui est distribuée au cours des événements du festival (pour d'autres activités du même festival, ou liées) procurent également un sentiment d'être submergé par le festival, d'être dans un monde différent. Ainsi, lors de notre expérience du festival, nous avons assisté à une projection de films se déroulant vers la fin d'après-midi. Cette séance a été une immersion dans l'univers du film, encadrée de petits moments d'obscurité et de passage dans la foule, marquant ainsi le début et la fin de l'immersion. À la sortie, il faisait déjà nuit dehors, il y avait une foule euphorique ou du moins enthousiaste de tout côté de la rue, comme une prolongation du festival. Trois personnes, déguisées en appareils électroniques modernes type Ipods élaborés, dépassaient de la foule, et faisaient de la publicité (avec des prospectus) pour le Icinéma. Pour retourner au métro, nous avons dû descendre la rue Saint-Laurent, et à plusieurs moments, nous avons trouvé des foules amassées devant des clubs, des restaurants ou d'autres lieux dont nous ne pouvions déterminer ce qu'ils proposaient. Cet exemple, tiré de notre observation, illustre bien le côté englobant du festival et la manière dont le spectateur est immergé dans celui-ci. Cet aspect immersif se retrouve également dans les soirées musicales proposées par le festival. En effet, en plus de se dérouler avec une lumière tamisée ou mouvante, jouant avec les moments d'obscurité, les soirées rassemblent un grand nombre de personnes et, la plupart du temps, des musiques d'un niveau sonore élevé. Or, cet aspect musical est important dans la mesure où il crée réellement l'impression d'être au cœur de l'événement, d'être en immersion. Ainsi, comme le souligne Michel Chion (1990), une des caractéristiques principales du son est qu'il ne rentre pas dans un cadre (au contraire de l'image), il ne délimite pas, mais au contraire réunit, intègre. Les soirées sont donc, par excellence, des événements immersifs.

Cette immersion, qui veut donner un rôle plus actif, ou du moins un investissement plus grand du spectateur, a aussi été un des sujets principal du Festival du Nouveau Cinéma de cette

année 2007, notamment par la série de conférences sur le « futur du cinéma », et par la présence des installations des nouveaux médias, nommées « parcours immersif ». Le festival a ainsi débattu et a posé l'immersion comme le futur possible du dispositif cinématographique, notamment parce qu'elle permet, selon Luc Courchesne (2004), de placer le spectateur au centre et lui donne un certain droit de réponse. Nous pouvons ici rejoindre l'idée du festival comme un parc d'attraction éphémère, dans la mesure où les installations de Courchesne utilisent également ce qu'il nomme le « jouable » et qui nous rappellent la proximité des nouvelles technologies avec les jeux vidéos. Les créations tentent ainsi de faire transformer le spectateur en un « visiteur », l'investissement du participant devient différent puisque son corps est en jeu (pas seulement sa vision) mais aussi son « identité ». En effet, par des systèmes d'écrans qui l'entourent, le spectateur est alors « immergé » totalement, « pris » dans le jeu où un espace fictif est créé, et où le « visiteur » de cet espace jouable est obligé de remettre en question sa propre identité. Courchesne nous parle alors d'une traversée du miroir, et non plus seulement du visionnement de son reflet. Ainsi, que ce soit en marchant, en visionnant un film ou en participant à une conférence, l'accent était porté sur l'idée d'être au centre de quelque chose, d'être à l'intérieur même de l'événement et donc, pour le participant, de devoir faire un investissement plus grand que pour un simple visionnement.

Par conséquent, nous avons pu constater dans cette partie que l'espace du festival se constitue dans un mouvement d'opposition, ou du moins de différenciation, avec les espaces quotidiens, que ce soit du travail, de la famille, ou des loisirs qui sont toujours accessibles (les projections ordinaires de cinéma par exemple). Cette création d'un espace qui forme une parenthèse dans la vie des individus est établie par plusieurs éléments, ceux-ci soulignant le caractère unique et différent du festival. Ainsi, des éléments aussi simples que les décors permettent d'afficher l'opposition au quotidien, et font du festival un espace avant tout festif, carnavalesque. Cette notion de carnaval se retrouve aussi dans le Festival du Nouveau Cinéma à

travers une permissivité plus grande, différente de l'espace ordinaire, et que nous retrouvons dans l'excès des soirées, dans le pseudo-chaos de la foule ou de la rue, et dans une modification temporaire des rapports sociaux. Ce côté carnavalesque du festival, même s'il est à mitiger dans la mesure où tout n'est pas permis et où l'événement obéit à des règles et codes qui lui sont propres, contribue à créer un public de festival particulier, comme le souligne Elsaesser :

« Film festivals thus have in effect created one of the most interesting public spheres available in the cultural field today : more lively and dynamic than the gallery art and museum world, more articulate and militant than the pop music, rock concerts and DJ-world, more international than the theatre, performance and dance world, more political and engaged than the world of literature or the academy » (2004, p. 101).

Cette parenthèse dans la vie ordinaire est également créée par une immersion dans l'événement, possible par de multiples procédés et qui a été fortement mis en avant par le festival cette année puisqu'il l'abordait comme le futur possible du cinéma. Cette immersion se fait afin de permettre au spectateur, alors « visiteur » (Courchesne, 2004) d'être au centre du festival, et de cheminer dans celui-ci à la manière d'un parc d'attraction. En ajoutant peut-être les jeux vidéos, le festival ressemble alors à un de ces grands multiplexes dont parle Acland, mais plus éphémère et plus souple. Cette modalité immersive du festival tend donc à mettre le spectateur en son centre, à l'immerger totalement pour qu'il se perde dans le festival, pour qu'il oublie son quotidien l'espace d'une soirée, de plusieurs jours ou de tout le festival. Cette immersion, qui fait oublier l'absence réelle de possibilité de réponse du spectateur, fait aussi de l'espace public (la rue et les parcours du festival) un immense parc d'attraction, ou un immense carnaval qui se déploie uniquement une fois par an, durant un temps très court. Toutefois, il est à noter que les carnivals d'aujourd'hui ont perdu quelque peu certaines de leurs caractéristiques, ou du moins que la participation des spectateurs, même plus active, reste fortement cadrée. Ainsi, Sabev

montre ce changement dans son analyse sur le carnaval de Québec :

« Nommé « participant » par le discours officiel, le spectateur du Carnaval de Québec Kellogg's a du mal à franchir la distance qui le sépare du jeu. (...) Ainsi le Carnaval est devenu un spectacle où l'on regarde plus que l'on ne joue. On n'est pas dans le spectacle, on est spectateur. (Sabev, 2003).

Affirmant que « la vie est pratiquement devenue un sport-spectacle », Bernard Arcand poursuit : « pour la majorité (c'est-à-dire tout le monde, sauf le héros), le seul véritable dépassement consiste à être le témoin des expériences menées par d'autres, à en lire le récit ou à en absorber les sons et les images ». (Arcand, 1991, p. 242).

L'espace comme sens

L'extraordinairement de la parenthèse créée par le festival ne passe pas seulement par le fait qu'elle constitue une coupure avec le quotidien, mais aussi par d'autres éléments inexpliqués, presque irrationnels, qui font le charme de l'événement. Il y a en effet quelque chose de magique créé lors du festival, qui fait de cette parenthèse un événement, et qu'il ne faut ni oublier, ni sous-estimer, comme le souligne Elsaesser (2004) : « But this is to underestimate the ritual, religious and quasi-magical elements necessary to make a festival into an « event » (p. 99). Il est alors difficile de considérer cette partie « presque magique » de manière traditionnelle, la science ayant – en général- une certaine réticence ou difficulté à aborder et analyser ainsi ce qui est confus et qui sort de l'ordinaire. Ainsi, cette idée de magie ou d'extraordinairement se retrouve dans l'expérience même que l'on fait du festival et c'est aussi dans cette optique que nous avons choisi de laisser une certaine place à l'observation du festival (en tant que participant-spectateur) et à la subjectivité dans notre méthodologie. Cette expérience permet alors une meilleure compréhension du phénomène au sens où Gadamer l'entend, et dans l'optique de la science qu'il

veut promouvoir. Le philosophe explique en effet que pour une réelle compréhension des phénomènes, même par la lecture, il faut le partage d'une même expérience, ou du moins faire appel à des éléments similaires de sa propre expérience. Ainsi, il était essentiel de participer à ce festival ne serait-ce que pour se rendre compte de cette atmosphère spéciale, rare, du festival.

Cette quasi-magie ou quasi-sacralité se ressent lors du festival, dans l'euphorie des personnes ou professionnels qui y assistent, dans le pseudo-chaos et les mouvements de foule qui s'y produisent, mais surtout dans le caractère de rituel du festival. En effet, pour plusieurs aspects et éléments, le Festival du Nouveau Cinéma, ainsi que d'autres festivals internationaux de films, se présentent comme des rituels profanes. Elsaesser le souligne d'ailleurs dans son analyse des festivals internationaux de films : « Yet in their iterative aspect, their many covert and overt hierarchies and special codes, film festivals are also comparable to rituals and ceremonies » (2004, p. 94). De même, le caractère immersif du Festival du Nouveau Cinéma, autrement dit le fait de placer le spectateur ou participant au centre, est significatif de ce que l'on définit comme étant des rituels (Rivière, 1995 ; Mircea Eliade, 1949). Nous pouvons d'ailleurs souligner que cette présence au centre du spectateur est justement un des points que souligne Benjamin comme étant essentiel à l'aura de l'œuvre. Le philosophe explique en effet l'origine rituelle de l'aura de l'œuvre d'Art et souligne que la présence (à la fois du spectateur et de l'œuvre originale) est indispensable à cet aura, notion qui nous rappelle le côté « magique » dont nous avons parlé plus haut.

Cette ritualité, pour le Festival du Nouveau Cinéma, se retrouve dans un certain ordre qui est créé et qui diffère de celui du quotidien, d'ailleurs l'origine latine du mot est bien *Ritus*, ordre prescrit. Ainsi, Rivière définit le rite comme étant un :

« Ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et

habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants (...) » (1995. p. 11)

Le caractère répétitif des rites est également une caractéristique importante à prendre en compte dans l'analyse du Festival du Nouveau Cinéma. En effet, celui-ci, que ce soit dans sa réalisation qui revient chaque année, où dans le rythme même de ses divers événements, met en avant ce caractère répétitif, alors même qu'il fête la nouveauté et donc, par définition, la rupture dans la linéarité. Nous allons donc analyser plus précisément dans cette partie de quelle manière le Festival du Nouveau Cinéma constitue un certain ordre que ce soit par l'organisation générale du festival avec les cérémonies ou par la gestion symbolique de la lumière et de l'obscurité. Puis, dans un deuxième temps, nous analyserons la temporalité spécifique de ce rite, à travers divers éléments tels que le choix de faire un événement revenant tous les ans à la même époque et la gestion du temps sur le site internet du festival. Cette partie sera alors l'occasion d'engager une réflexion sur la temporalité comprise (et indissociable) de la notion d'espace.

1- COUPURE AVEC L'ORDINAIRE : UN ORDRE DIFFÉRENT

L'ordre créé lors du Festival du Nouveau Cinéma s'établit à travers différents éléments tels la modification des rapports sociaux et la permissivité (vus précédemment), mais aussi par l'organisation du festival selon une certaine hiérarchie, selon un certain cérémonial, et enfin par l'utilisation de certains symboles pour accentuer la coupure avec l'espace ordinaire, non rituel. Premièrement, il existe donc une hiérarchie différente de celle des espaces ordinaires, dans la mesure où les personnes ont des rôles différents à jouer, et qu'il y a une distinction très forte entre les professionnels et artistes (du côté magique, glamour et brillant) et la foule. Cette différence se fait, nous l'avons vu dans le premier chapitre d'analyse, par une survalorisation de la présence des artistes et cinéastes qui sont distingués par rapport aux participants-spectateurs. Mais cet ordre du rituel se trouve aussi dans le déroulement même du festival avec les

cérémonies d'ouverture ou de clôture, et les mises en scènes alors effectuées (remises des différents prix, présence des personnalités, fêtes ou célébrations organisés à cette occasion, tapis rouge ou tout autre élément du cérémonial, etc.). Or, ce caractère de cérémonie et cette hiérarchie sont fortement liées et constitue, selon Rivière des éléments caractéristique du rite : « Du fait qu'il s'inscrit dans un système de communication hiérarchisé, le rituel, qu'il soit religieux, politique ou quotidien, a très souvent le caractère d'un comportement cérémoniel et même cérémonieux » (1995, p. 13)

Puis, le festival joue également sur le symbolique afin de créer cet espace de rituel et le distinguer de l'ordinaire. Nous avons choisi l'exemple de l'obscurité, tiré de notre propre expérience du festival, afin d'illustrer cette idée. L'obscurité, en effet, est avant toute chose symbolique. Elle représente la fin du jour, la fin du monde tel que nous le connaissons. L'obscurité, ou la nuit, est l'inconnu, le nouvel espace qui s'ouvre et reste encore vierge de toutes traces. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'en ville, l'obscurité n'existe pas : les lumières sont partout. Il n'existe alors pas d'autres espaces, l'inconnu est supprimé par la volonté de sécurité. Le festival, dans son utilisation de l'obscurité, parvient à créer l'immersion de ces spectateurs. Il le fait tout d'abord lors des projections de film, de la même manière que pour les salles de cinéma classique. Tous les spectateurs assis sont plongés dans l'obscurité quelques instants, et la lumière qui revient contribue à créer un nouvel espace, un nouvel univers, dans lequel les spectateurs sont alors plongés. De même, à la fin de la séquence, la pleine lumière juste après quelques secondes d'obscurité vient marquer le retour à l'espace, familier, de la salle de cinéma.

L'utilisation de l'obscurité par les nouveaux médias, fortement présent pour le Festival du Nouveau Cinéma, produit également le même effet. Le spectateur, qui une fois immergé devient plus un « visiteur » (Courchesne, 2004), est en effet plongé dans une semi-obscurité, et se promène dans les diverses installations proposées. Cette obscurité, ainsi que le décor totalement

vide de tout si ce n'est des installations des nouveaux-médias créent réellement un autre monde (cf. figure 8). Cette impression est telle que nous sommes sortis de la SAT en nous sentant étranges, et en n'ayant plus aucune notion du temps (que ce soit le temps que nous avons passé à l'intérieur, ou l'inquiétante impression de ne plus savoir si c'était le jour ou la nuit à l'extérieur). Cette immersion était réellement efficace dans la mesure où le parcours nous coupait entièrement du monde extérieur et où l'obscurité nous amenait dans un autre espace. Enfin, l'obscurité (ou la semi-obscurité avec les jeux de lumières de couleur) est aussi utilisée lors des soirées, et en fait des espaces particuliers, festifs et de plus grande permissivité. Il est en effet intéressant de remarquer que les individus ont des comportements différents, plus osés, lors des fêtes pour l'alcool, mais aussi pour la semi-obscurité qui y règnent. Ils sont alors comparables à ces enfants qui pensent que s'ils se cachent les yeux, s'ils ne voient pas, on ne les voit pas non plus. Il s'agit en tout cas d'une hypothèse intéressante dans la mesure où, dans tous les cas que nous avons abordés, l'obscurité ou les changements de lumières contribuent à montrer un ou des espaces différents. Ils sont alors le lieu, symbolique et matériel, de limites, de changement entre les différents espaces, et leur gestion lors du festival accentue bien cette coupure avec l'ordinaire et cette entrée dans le monde du rituel.

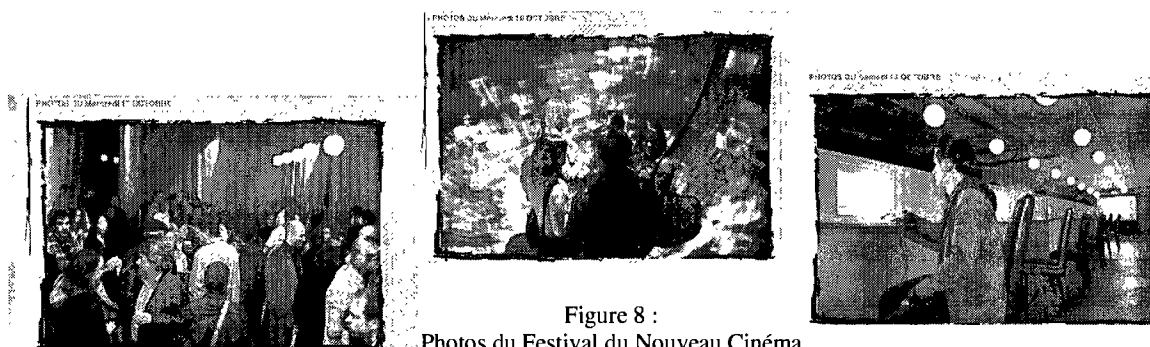


Figure 8 :
Photos du Festival du Nouveau Cinéma
2007 montrant l'utilisation de la lumière
lors d'une soirée (photo de gauche) ou
par les Nouveaux médias (deux autres
photos)

Par cette gestion de l'obscurité qui dévoile et crée des espaces différents, ainsi que par la hiérarchie et l'ordre cérémoniel du festival, celui-ci devient un rituel. Or, ce les rites, qu'ils soient profanes ou non, sont caractérisés par leur rapport particulier au temps, et nous allons donc nous pencher plus en avant sur la gestion de la temporalité du Festival du Nouveau Cinéma, que ce soit à travers son retour cyclique tous les ans à la même période, ou par la manière dont le festival met en avant sa temporalité sur le site web de l'événement.

2- RITUALITÉ ET TEMPORALITÉ

Premièrement, même si nous n'allons pas analyser en détail ce phénomène, il nous semblait essentiel de revenir sur le caractère annuel du Festival du Nouveau Cinéma et de la majorité des festivals de films. En effet, il ne s'agit pas d'un fait anodin et nous devons nous interroger sur le fait que le festival suive cette temporalité et revienne tous les ans à la même époque. Il aurait été possible d'avoir un événement revenant tous les six mois, tous les deux ans, ou à d'autres échéances. Ce rythme d'un événement par année nous intéresse particulièrement dans la mesure où il nous rappelle d'autres célébrations qui rythment, une fois par année, notre quotidien. En effet, la plupart des fêtes religieuses ou profanes de notre époque, qu'il s'agisse d'un nouvel an, d'un anniversaire ou de la fête nationale d'un pays, sont des rites qui reviennent tous les ans. L'ensemble même de notre calendrier suit d'ailleurs ce rythme annuel. Or, cette temporalité, bien que pouvant être expliquée de différentes manières, nous intéresse par son caractère cyclique : l'événement revient tous les ans. Ainsi, cet aspect cyclique peut nous faire penser aux fêtes traditionnelles qui accompagnaient le retour du printemps et des moissons. Il serait d'ailleurs audacieux, mais intéressant, de constater que le festival, tous les ans, apporte sa nouvelle moisson, de même que la nature le fait. Nous avons donc un glissement d'un espace agricole qui fête, attend avec impatience (et vit) des récoltes annuelles de ces aliments à un espace culturel urbain qui fait de même avec ces produits cinématographiques. Il est d'ailleurs amusant de constater qu'un des journalistes qui couvrait cette 36^{ème} édition du Festival du

Nouveau Cinéma a parlé de la « riche moisson » de cette année (Coulombe, Radio-Canada, 2007). Il est importante de préciser toutefois que ce glissement n'est pas temporel ou ne suit pas une quelconque évolution, mais que ces espaces cohabitent actuellement dans le monde. Ainsi les spectateurs attendent chaque année leur « paniers » de nouveautés cinématographiques et ce n'est peut-être pas une coïncidence si le terme de « marché » (même terme que pour les fruits et légumes) est utilisé pour désigner les festivals...

Ce détour peut-être exagéré par une temporalité plus agricole nous ramène à l'analyse effectuée par Mircea Eliade des fêtes traditionnelles du nouvel an. Dans son étude, il montre en effet comment dans ces fêtes se déroulent à chaque fois la Création du Cosmos, après le Chaos (temporaire). Les rites répètent alors « symboliquement l'acte de la Création » (p. 21). Le lieu où se déroule ces rites est soigneusement choisi car il doit être ou représenter le centre du monde. Ainsi, « par le paradoxe du rite, tout espace consacré coïncide avec le Centre du Monde, tout comme le temps d'un rituel quelconque coïncide avec le temps mythique du « commencement » (p. 33). Eliade étudiait des rites et des temps mythiques, loin de notre époque actuelle. Pourtant, le rite et plus précisément le festival dans notre cas, constitue bien une rupture avec le temps quotidien, dans la mesure où Eliade montre que nous sommes dans des sociétés plus linéaires et que le rite reste ancré dans un temps cyclique qui lui est propre. Le rite est alors comme un nouveau commencement, dans un lieu qui devient le centre du Monde tel que St Laurent, la « Main » se veut le centre culturel et artistique de Montréal. Ainsi, même si nous ne pouvons entièrement comparer le temps mythique au temps du Festival du Nouveau Cinéma, il est intéressant de constater que le rythme et la temporalité de l'événement est la même que celle des rites mythiques de Création (cyclique et revenant toutes les années, annulant ceux des années précédentes et jouant une création et un moment unique), et que le lieu où il prend place ainsi que l'implication des gens y participant sont liés à l'idée de centralité. Ainsi, comme le signale Bakhtin à propos des rites :

« Ces traits communs proviennent du lien qui unit ces formes (de rites) au temps, lequel, dans le côté populaire et public de toute fête, en devient le véritable héros, effectue le détronement de l'ancien et le couronnement du nouveau » (1970, p. 220)

Le Festival du Nouveau Cinéma, au cours même des événements qu'il propose, adopte une temporalité et un rythme qui lui sont particuliers et qui contribuent à accentuer la coupure avec l'espace considéré comme ordinaire. Ainsi, par la gestion qu'il fait de l'obscurité par exemple, et que nous avons analysée dans la partie précédente, il peut représenter les coupures entre les différents espaces (celui de l'événement, celui festif, celui des films, etc.). Mais cette opposition avec d'autres espaces se fait aussi par la gestion du temps qu'il propose dans son programme et ce, à deux endroits principaux : sur son site internet et également sur son programme papier, disponible un peu partout dans les lieux du festival. Nous allons tenter d'analyser la gestion de la temporalité dans les deux programmations, qui sont fortement ressemblantes.

La partie programmation est une des parties les plus importantes du site web du festival puisqu'elle apparaît en haut de l'écran avec les 4 autres titres principaux (accueil, programmation, billetterie et photos) et qu'elle apparaît aussi sous la forme d'un petit calendrier, en forme de touche de téléphone, seul élément omniprésent du site web. La temporalité se retrouve également dans la partie accueil et la partie photos. En effet, l'accueil présente divers événements ou projections du jour et a une rubrique spéciale intitulée : « Aujourd'hui » avec la liste des événements du jour. De même, on retrouve dans la partie photo un petit calendrier avec les photos de chaque jour du festival. Les autres jours d'octobre sont rayés comme s'ils n'existaient pas. Ainsi, à chaque jour du festival correspond une série de photo.

Après cette brève description, nous pouvons soulever deux constatations quant à la gestion de la temporalité de l'événement sur le site web. Tout d'abord, il existe plusieurs choix

pour accéder aux horaires des projections, à la fois sur le site web et sur le programme papier, ce dernier disposant, en plus des emplois du temps journaliers, d'une grille d'horaire générale par films. En effet, nous pouvons y accéder en sélectionnant d'abord un film (ou réalisateur ou pays pour le site web), en cherchant ensuite son horaire et en l'ajoutant à son emploi du temps personnalisé; avec un clic sur la petite icône « ajouter à mon agenda » (cf. figure 9) ou celle acheter le billet pour le site web. Cela permet ainsi d'accentuer l'investissement plus grand du spectateur qui doit être son propre « auto-programmeur » du festival et qui peut alors créer son propre emploi du temps du festival sur le web.

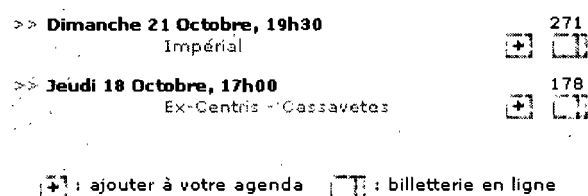


Figure 9 :

Icônes extraites du site internet

du FNC édition 2007

Puis, d'une autre manière, cette programmation, que ce soit papier ou internet, permet également de choisir un jour du festival, et de voir ainsi toutes les projections de la journée. Cette dernière manière de présenter le programme est plus mise en avant, de par le nombre de pages qu'elle prend sur le programme papier, et parce que c'est le seul élément omniprésent du site web. Or, cette façon de présenter le temps nous rappelle, d'une part les emplois du temps scolaires, et fait ainsi référence au côté un peu académique ou de spectateurs semi-professionnel que nous avons déjà abordé (cf. *premier chapitre de l'analyse*), et d'autre part l'immersion totale dans l'événement. Ainsi, les pages 22 à 24 du programme ne laissent aucune place à d'autres informations (l'emploi du temps de la programmation couvre toutes les pages) et montre un

rythme soutenu et intensif de projection qui immerge le lecteur du programme (avant même qu'il ne soit un spectateur-participant) dans le festival. L'emploi du temps sur le site web, qui montre les projections par jour, a le même effet. De plus, du fait que les horaires remplissent la journée (du matin au soir), cette impression est renforcée. Notons aussi que ce sont des horaires sortant de l'ordinaire parce que commençant plus tardivement (aux alentours de 11h) et continuant toute la soirée. Ce rythme intensif devient donc de plus en plus festif au fur et à mesure de la journée (les horaires de soirées ou de 5 à 7 étant considérées comme en principe festives, même sans le festival). Ce côté de temporalité festive est également accentué par le fait que le festival a commencé cette année un jeudi (le jeudi soir étant traditionnellement le jour des soirées étudiantes que ce soit en France ou à Montréal et, également le jour de paye). La cérémonie de clôture s'est déroulée le samedi soir, autre fin de journée par définition consacrée à la fête, et non pas le dimanche soir, dernier réel jour du festival et des projections. Cette temporalité que l'on peut trouver sur le site web et le programme nous montre alors un rythme qui s'oppose à l'ordinaire du travail ou même du festif ordinaire, par son rythme intensif, plutôt nocturne et presque excessif. Cette excès, qui bouscule la temporalité ordinaire, trouve une bonne illustration dans un des commentaires de journaliste qui annonce le festival de cette année : « Les repas complets et les nuits de sommeil réparatrices s'annoncent rares dans les semaines qui vont suivre » (*Et tous les autres*, Ici, 4 octobre 2007, p. 38).

Par conséquent, cette analyse du Festival du Nouveau Cinéma comme un rituel nous a amené à considérer plusieurs éléments différents telle que la gestion de l'obscurité (et de la lumière) et celle du temps, comme manière de créer un espace différent de l'ordinaire (ou du moins qui se veut différent) et qui fonctionne notamment par un rythme différent, jouant à la fois sur la rareté (une fois par an, quelques jours), sur le temps cyclique et sa symbolique (retour d'un événement à chaque fois nouveau et commencement), sur l'excès et l'unicité (abondance de films

et occasion unique de les voir). Nous pouvons alors déduire de cette analyse de l'espace en temps que rituel plusieurs conclusions. Premièrement, nous avons pu voir, à travers l'analyse de l'obscurité, de la programmation et la hiérarchie, que la temporalité est indissociable d'une analyse de l'espace, et que le festivable, qui comprend une dimension plus carnavalesque de « fête' » et permissivité, englobe également une étude de la temporalité et du rythme établi. Puis, dans cette idée de rite est également incluse l'idée d'un événement porteur d'une signification particulière. Si le festif est là pour fêter quelque chose, le rite est là pour apporter un certain sens, une certaine direction à la temporalité, à la ville et, pourrait-on dire, aussi pour donner des certaines raisons ou sens à l'esprit. Ce sens produit n'est pas indépendant de la vie autour du festival, ainsi si celui-ci créé un espace particulier qui s'oppose à l'ordinaire, c'est pour justement aider au bon fonctionnement de ces espaces ordinaires. Ainsi, comme le souligne Rivière : « Le fonctionnement des rites est à relier à leur utilité sociale, leur exécution est impérative pour recréer périodiquement l'être moral de la société » (1995, p. 45).

Conclusion générale

L'ensemble de ce travail avait pour objet de questionner les rapports sociétés-cinéma via les festivals internationaux de films, phénomène qui prend de plus en plus d'ampleur de nos jours. En nous basant sur l'exemple du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal, nous avons tenté de théoriser une manière d'aborder les festivals en prenant en compte leurs spécificités et toute leur complexité. Pour envisager ces phénomènes en rapport avec les sociétés où ils se produisent, nous nous sommes inspirés du concept du visible de Sorlin, mais en y effectuant un glissement de l'objet d'étude du film au festival de films. Cette modification nous a amené à examiner plus attentivement les festivals de films et à distinguer différentes caractéristiques qui leurs sont propres. Nous allons ainsi revenir sur toutes les caractéristiques qui nous ont parues intéressantes sur les festivals internationaux de films avant de voir comment cela nous a fait changé notre problématique d'une interrogation du visible au festivable, changement qui s'est encore accentué avec l'analyse du cas du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal 2007. Après être revenue brièvement sur l'ensemble du cheminement de ce travail, nous résumerons les deux points principaux de l'analyse de l'espace du festival étudié, les mouvements et l'opposition à l'ordinaire. Enfin, nous reprendrons dans un dernier temps certains points de l'analyse du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal que nous avons seulement effleurés, et qui mériteraient plus d'attention dans des analyses ultérieures.

Retour sur l'ensemble de la réflexion

Tout d'abord, nous avons pu constater l'importance et l'intérêt de la notion de visible afin de pouvoir conceptualiser les rapports sociétés-cinéma, notamment parce que ce concept, même s'il s'applique au film, se situe à la convergence entre ce qui est proposé par les producteurs de films et ce qui est reçu ou attendu par les spectateurs. À travers ce concept, Sorlin s'intéresse en effet à des façons de voir, qui ne seraient pas les reflets directs des sociétés, mais

plutôt ce que celles-ci jugent comme représentables et intéressants à voir. Cette notion de visible recouvre alors à la fois la mise en avant ou publicité de certains éléments du monde, repris et réaménagé dans les films (ils sont alors rendus visible concrètement) mais cette notion nous permet également d'observer une ou des manières de voir (et non pas seulement les éléments vus), et d'analyser ainsi des manières de regarder, de porter l'attention, significatives de nos sociétés. Ce premier concept de visible a alors servi de point de départ à notre analyse dans la mesure où il rejoignait aussi l'idée de nouveauté qui nous intéressait particulièrement pour l'étude du Festival du Nouveau Cinéma. En effet, cette notion du nouveau, en plus d'être le critère principal du festival étudié, était le point où ce qui n'était pas visible le devenait. De même, le nouveau, bien qu'ayant une certaine histoire, s'est avéré un concept vide, permettant à chaque festival de justifier ses choix, et sa propre existence. Notre réflexion a alors fait un détour par la dimension économique des festivals, qui fonctionnent en réseaux et de manières plus flexible, plus adaptée alors au contexte actuel plus large de sociétés dites post-industrielles. Nous avons enfin terminé cette première exploration de la revue de littérature par la découverte de l'importance de la dimension « d'événement » des festivals, ce qu'il y a autour des films devenant plus important que les films eux-mêmes et permettant des certaines sociabilités particulières ou une certaine distinction, de l'événement lui-même, mais aussi de ses participants.

Après avoir amorcé ces différents aspects des festivals internationaux de films, nous nous sommes penchés un peu plus sur le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal 2007, et sur notre manière de l'aborder. L'importance de la dimension « événement » du festival, que nous avons testé nous-mêmes, a entraîné une prise de conscience que ce qui caractérise le festival n'est pas dans ce qui est à voir, mais bien dans ce qui est « à vivre », dans l'expérience même du phénomène. Le concept de visible devient alors celui de festivable, désignant ce qui « peut » ou « doit » se vivre dans le cadre d'un festival. Notre objet d'étude est alors passé des films aux événements filmiques. Autrement dit, nous nous sommes interrogés sur ce que les gens faisaient

et vivaient concrètement lors du Festival du Nouveau Cinéma et non plus seulement sur ce qu'ils voyaient. Ce caractère d'événement est alors directement lié aux idées d'unicité et de rareté des festivals, créées notamment par une certaine gestion de la temporalité. Cette volonté d'apparaître comme des moments uniques à vivre nous a permis tout d'abord de poser les bases de notre réflexion sur le Festival du Nouveau Cinéma comme un espace se voulant extraordinaire (développée dans le deuxième chapitre de l'analyse). Puis, d'une autre part, cette idée d'une urgence d'assister à l'événement et ce sentiment d'importance créé par l'idée d'unicité met en avant le caractère normatif des festivals. En effet, dans une certaine mesure ceux-ci, par leur caractère unique, se trouvent mis en avant, rendu « visibles » (au sens de publicité) comme seule possibilité (ou la plus importante) pour fêter le cinéma. De la même manière, faire et vivre un festival doit se faire de telle ou telle façon, posant certaines limites et créant une certaine normativité.

Afin de pouvoir analyser le Festival du Nouveau Cinéma dans son édition 2007, et ainsi en tirer des pistes d'analyses ou conclusions pour l'étude du festivable, il nous a fallu prendre en compte la complexité du festival et surtout sa dimension d'expérience (expériences proposées et non expériences relatées par chaque spectateur-participant). Or, à partir du moment où nous nous interrogeons sur les manières de vivre et faire le festival, une certaine subjectivité était requise pour une meilleure compréhension (Gadamer, 1976). Nous avons donc décidé de participer à certains événements du festival et de placer les observations alors faites au centre de notre méthodologie. Après une analyse préalable de certains documents du festival des années précédentes (et ceux annonçant les films et événements de cette édition 2007), nous avons donc vécu l'expérience du festival. Cette étape a été primordiale pour notre étude. Nous avons en effet déjà amorcé notre passage du concept de visible à celui de festivable, mais c'est notre expérience du terrain qui nous a fait réellement prendre conscience des lacunes de notre réflexion quant au côté « événement » du festival. Notre méthodologie, à l'image de notre réflexion, s'en est alors

trouvée métamorphosée. Nous avons repris notre questionnement sur le festivable en l'envisageant comme une expérience de l'espace, et nous avons alors élaboré plusieurs questions de recherche pour l'analyse de notre expérience et de l'archive constituée sur le festival. Ces pistes possibles exploraient les places et rôles du spectateur, la dimension physique matérielle (installation, géographie, etc.) du festival, et enfin la gestion de la temporalité de l'événement dont nous avons soulevé l'importance dans notre réflexion préalable sur l'unicité. Lors de notre analyse, nous sommes revenus sur cet espace du festivable en le considérant d'une part, à partir des mouvements qui le traversaient (premier chapitre de l'analyse), et d'autre part dans sa coupure ou son opposition à un certain espace ordinaire (seconde partie).

L'espace du festivable : mouvements de rapprochement

Notre attention s'est tout d'abord portée sur les mouvements de l'édition 2007 du Festival du Nouveau Cinéma, et nous avons alors distingué différentes sortes de proximité qui étaient créées entre les spectateurs-participants et le festival. Ainsi, nous avons constaté qu'en plus d'une proximité physique – les foules – caractéristique indispensable des festivals, il y avait aussi un mouvement de rapprochement qui se faisait autour des mêmes valeurs, que ce soit la mise en avant du côté humain et convivial de l'événement ou autour de valeurs et revendications d'une certaine identité collective (québécoise). Ce jeu sur la proximité pouvait alors s'analyser par divers aspects du dispositif du festival (Agamben, 2007), autant sur les images et documents émis par le festival (notamment son site internet) que par une analyse de sa situation géographique et de son déploiement dans la ville de Montréal. De même, un des rapprochements mis en avant par le festival était celui des participants avec les professionnels et aussi avec un certain savoir sur le cinéma. Les manières d'aborder les films, de vouloir mettre en avant des discussions autour du cinéma et de valoriser la rencontre avec les artistes et auteurs fortement présentes dans cette édition 2007 du festival entraînaient ainsi une certaine

« professionnalisation » et valorisation du festivalier. En effet, bien que celui-ci se retrouve sur un pied d'égalité avec les autres participants par rapport aux objets (stars, films ou thèmes de cinéma) qui dominent et sont rois, il est toutefois plus savant ou plus distingué par rapport aux autres personnes, l'acte de voir lui faisant prendre du recul par rapport au monde (De Certeau, 1990), ce recul prenant aussi une dimension plus sociale puisqu'il voit et participe à quelque chose de valorisé et de valorisant (Bourdieu, 1979).

Puis, dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons également vu que ce mouvement global de rapprochement avec le spectateur-participant se faisait aussi par l'utilisation de langages connus et familiers des publics visés, que ce soit par le genre des événements proposés (soirées, conférences ou photos avec un petit chien pour que chacun s'y retrouve), ou par les thèmes abordés. Cette utilisation de thèmes qui touchent la population locale tout en faisant partie d'un festival à vocation internationale, nous a amené à reconsidérer cette fausse dichotomie international/local. En effet, en empruntant le terme de glocalisation de Robertson, nous avons pu penser et nommer cette convergence de centres d'intérêt entre les publics du festival et le côté international de ce même événement, rapprochement encore plus fort dans la mesure où il prend place à Montréal, ville globale (Georgiou, 2008) et donc aux intérêts et à la population internationale. De même, cette convergence d'intérêts et de valeurs qui échappent aux limites d'une nation ou d'une ville nous a permis un détour par l'idée de « scene » de Straw pour repenser cette appartenance à un monde du festival de cinéma.

Enfin, ce premier chapitre se termine avec le parallèle que nous avons pu observer entre d'un côté les cheminements possibles des spectateurs-participants et de l'autre, les questionnements et doutes soulevés par le festival. En effet, chaque personne peut faire une certaine appropriation du festival, que ce soit par le choix de différentes trajectoires géographiques ou de sa propre programmation. Et ces cheminements et errances entre les édifices, rues, et événements du festival, sont alors l'exact reflet des questionnements de ce

même festival. En effet, le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal s'interrogeait par exemple cette année 2007 sur son futur dans ses conférences. De même, la place des nouvelles technologies est un point d'interrogation de ce festival, celles-ci semblant errer, passant selon les années du titre et objet principal du festival (dans le passé) à une coprésence, dans un édifice à part et avec un site internet pour elles-seules. Les questionnements du festival sur le « nouveau cinéma » (aux définitions multiples), sur sa place et son avenir rejoignent alors celle du spectateur-participant, et ce sont alors ces doutes et interrogations qui sont fêtés et partagés.

Ces appropriations possibles et la pensée plus générale de Michel De Certeau (1990) nous permet alors de découvrir une tension qui est au cœur du festival. En effet, pour le chercheur, l'acte de voir, propre au cinéma, fait prendre du recul au spectateur car « (voir) crée la distance du spectateur : tu ne toucheras pas; plus tu vois, moins tu tiens – dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'œil » (p.166). En même temps, et c'est la particularité des festivals, le spectateur peut choisir et s'approprier dans une certaine mesure les événements, il peut et même doit « faire », marcher, assister à des discussions, danser, etc. Comme nous l'avons vu avec le glissement de notre problématique (du visible au festivable), le Festival du Nouveau Cinéma, comme sans doute nombre d'autres festivals de films, propose aussi des expériences, touchant directement le spectateur, dans son corps et son esprit, et non pas de simples visionnements. Le spectateur connaît alors un changement de statut, il devient également participant (d'où le terme de « spectateur-participant » que nous avons utilisé au cours de ce travail).

Or, ces mouvements de rapprochements et de distanciations ne sont pas anodins. En effet, la notion de la distance révèle en fait d'une relation au pouvoir, et nous retrouvons alors l'idée d'une certaine normativité des festivals comme nous l'avons abordée dans notre problématisation. Cette relation au pouvoir par la distance est illustrée par l'analyse de Sabev du carnaval de Québec :

« Ainsi la distance se révèle comme une catégorie du pouvoir. Elle en est aussi une du Carnaval de Québec Kellogg's. Contrairement à ce que sous-entend le discours officiel du « toucher », c'est par la distance que l'identité est gérée. Cette distance m'éloigne de l'Autre par un double axe : sur l'axe vertical elle m'éloigne des acteurs et éternise mon statut de spectateur passif ; sur l'axe horizontal elle m'éloigne des autres spectateurs, regroupés sur une base familiale ou amicale par trois, quatre ou dix. Physiquement on se trouve « à touche-touche » mais sans se toucher et sans véritablement communiquer. Notre seul point de ralliement reste le spectacle vers lequel nous sommes tous tournés. » (2003)

Opposition au quotidien et extraordinaire

Une autre manière du festival pour pallier cette distance inhérente à l'acte de voir est de jouer sur cette idée d'être au centre de l'événement. En effet, la distance est alors compensée par le caractère immersif de l'expérience du festival, puisqu'il s'agit alors d'être au cœur des événements et des activités, d'être dans un espace-temps particulier, qui se veut extraordinaire. Cette volonté d'être ou de se présenter comme une rupture avec le quotidien se retrouve tout d'abord dans la mise en avant d'un espace englobant qui échappe à certaines règles de la société habituelle par son appartenance au festif, au carnaval. Puis, ce mouvement d'opposition à l'ordinaire passe également par une temporalité distincte qui se veut de l'ordre du rituel profane.

Tout d'abord, de par ses décors mais aussi et surtout de part la modification temporelle des rapports et règles sociales qu'il entraîne, le Festival du Nouveau Cinéma peut s'apparenter au carnaval de Bakhtin (1970). En effet, nous avons pu retrouver une certaine mise en avant du désordre et de l'excès, ainsi que la volonté d'une permissivité différente de l'ordinaire, notamment avec les soirées et la présence de l'alcool (Van Manen, 1992). Les rapports sociaux,

qui sont une caractéristique essentielle et constituante de la notion d'espace, subissent donc dans le cadre du festival étudié une modification temporaire qui accentue l'idée d'une coupure avec les espaces ordinaires du travail ou mêmes des autres loisirs. Ce changement est également accentué par l'idée d'un rôle différent du spectateur, plus important et plus actif, et que nous pouvons retrouver dans l'importance accordée par le festival à l'immersif, que ce soit dans ses discours ou dans son organisation et ses installations.

Plus qu'une simple coupure festive, le Festival du Nouveau Cinéma propose et met en avant son opposition au quotidien et à l'ordinaire par d'autres caractéristiques qui font de lui un rituel profane, ayant un caractère ou une apparence plus ou moins magique, et le différenciant d'une simple fête (Rivière, 1995). Nous avons déjà vu qu'il y avait modification temporaire des rapports sociaux, mais c'est l'ordre général, bien plus large, qui se trouve modifié lors cet événement. Ainsi, la hiérarchie est différente (entre les professionnels du cinéma et les simples participants), et les codes et déroulements suivent une certaine organisation cérémoniale. Mais plus que cela, cet ordre établi se manifeste aussi par des coupures visibles avec le quotidien, jouant sur la lumière et l'obscurité pour manifester ces frontières entre les différents espaces, entre ce qui se veut magique, symbolique, plus permissif, et le reste qui est présenté comme ordinaire. Cette appartenance au rituel et cette opposition au quotidien se fait aussi et principalement par une gestion de la temporalité différente. Nous pouvons alors ici constater l'importance de la dimension temporelle dans l'analyse de l'espace du festival. Cette temporalité est cyclique, le festival revient tous les ans, apportant alors son lot de nouveautés et fonctionne ainsi dans un temps mythique (Eliade, 1949) différent du temps ordinaire linéaire, celui-ci étant caractéristique de la modernité et de cette croyance dans le progrès. De même, la gestion de la temporalité par le festival lui-même (visible à travers l'analyse de son site internet ou de son programme papier) met l'accent sur l'excès et la profusion ainsi que sur le rôle important de chaque participant qui peut choisir son propre emploi du temps du festival. Or, ces deux

caractéristiques sont représentatives du rite, et participe donc au mouvement de rupture avec les espaces ordinaires.

La question du sens

Il peut sembler que nous sommes partis dans tous les sens parce que nous avons traité tant de carnaval, de fêtes agricoles, que d'obscurité et de face-à-face. Cependant, le détour par ces nombreux éléments est la preuve que notre théorisation par l'intermédiaire du concept de festivable nous a permis d'avoir accès, dans une certaine mesure, à la complexité du Festival du Nouveau Cinéma. En envisageant bien l'ensemble du phénomène d'un festival, et non pas seulement les films projetés, nous avons pu appréhender un phénomène, avec toutes les limites propres à notre travail, à notre objet et à la science, en partant de sa complexité et de ses aspects apparemment les moins rationnels (le côté magique aussi bien que les mouvements ou les appropriations par les cheminements des participants). Le festivable devient alors un concept intéressant dans la mesure où il permet d'appréhender l'expérience possible et mise en avant par le festival, en prenant en compte à la fois des éléments concrets (les dispositifs mis en place) mais aussi une certaine part de subjectivité dû aux attentes des participants et au recours à une certaine symbolique et un certain imaginaire. De même, la notion de festivable permet une redéfinition de l'idée d'espace en termes de temporalité, de rapports sociaux, de mouvements, la dispersion et le recours à des symboles (obscurité ou autres symboles de rattachement aux valeurs humaines), etc. L'analyse de cas du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal de 2007 nous a alors permis de définir avec plus de précision cette notion de festivable sous ses deux aspects principaux d'expérience et d'espace. La manière dont ceux-ci sont agencés dans ce festival en particulier, désignés sous les termes de mouvement de rapprochement et d'extraordinairement, nous sert alors d'illustration quant à notre conceptualisation des rapports sociétés-cinéma au travers des festivals internationaux de cinéma, et il serait intéressant de

l'analyser dans d'autres festivals pour établir des comparaisons.

Tout au long de ce travail, nous avons abordé un grand nombre de thèmes et de notions qu'il serait intéressant de développer encore plus. C'est par l'exemple le cas de la place des nouvelles technologies dans le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal qui nécessiterait une analyse plus complète à elle-seule. De même, les relations entre la ville et le festival mériteraient également des études plus poussées. Toutefois, de toutes les pistes abordées dans le travail, il en est une, la question du sens, sur laquelle il semblait essentiel de revenir en conclusion, notamment parce qu'elle apparaît à de multiples endroits de notre réflexion. En effet, cette interrogation sur les significations se retrouve tout d'abord dans notre démarche même vis-à-vis du festival, et notre utilisation de certaines idées de Gadamer afin d'appréhender d'une manière plus complète notre objet. Cette démarche est en effet une interrogation en elle-même sur la science et la manière de donner et appréhender du sens.

Mais cette question du sens se retrouve dans le corps même de notre travail et de notre analyse. Ainsi, nous nous sommes interrogés, dans la dernière partie, sur le sens apporté par le festival en tant que rituel au niveau de la temporalité, mais aussi au niveau des significations qu'il apporte. Nous avons vu que le festival, en tant que rituel, trouve un sens quant à son utilité sociale et politique. Ainsi, De Certeau explique qu'à Rome, « l'action rituelle s'effectue avant toute action civile ou militaire parce qu'elle est destinée à créer le champ nécessaire aux activités politiques ou guerrières ». (De Certeau, 1990, p. 183). Mais le rituel, et le Festival du Nouveau Cinéma pose cette question du sens dans l'expérience aussi des participants dans la mesure où, nous l'avons vu, il y avait convergence entre les errances et interrogations du festival et de ses participants, ils avaient en communs leurs quêtes de sens sur leurs places et leurs avenir. À cette occasion, nous avons alors constaté que le festival et cette réunion autour de même questionnements apportait alors un certain sentiment de sécurité, et nous pouvons retrouver cette idée dès les débuts du cinéma :

« Gunning suggests that perhaps spectatorial agitation and astonishment was part of the « attraction » of cinema. He sees this a parallel to wonderment about the speed and chaos of modern urban life, hypothesizing that cinematic offered coherence, through « distraction », that was lacking in the everyday. Thus the cinema was both a symptom of and a way to deal with the overstimulation ». (Acland, 2003, p. 198)

Cette sécurité apportée se retrouve alors dans le spectacle, comme le souligne Sabev « la fête d'aujourd'hui cherche la stabilité sécurisante que seul le spectacle peut garantir » (2003), même si pour le cas du Festival du Nouveau Cinéma, le spectacle consiste, ironie du sort, en la mise en avant et la discussion de ces incertitudes et questionnements. La sécurité se trouve alors dans la mise à distance de ces questions de sens, car malgré la participation et l'investissement du festivalier, l'événement reste quand même spectacle et donc, mise à distance. Le festif devient alors célébration de ces doutes et questionnements et non plus d'un cinéma figé qui sait où il va. De la même manière que nous avons opéré un passage du visible au vivable, il serait intéressant, à un niveau plus général, de nous interroger sur le glissement éventuel d'un festival fêtant le cinéma classique, élaborant une distance certaine avec le spectateur, à un festival qui cinéma qui montre et affiche ses incertitudes au cœur de ses événements et dont le spectateur devient également participant. Nous pourrions alors nous interroger sur cette évolution et sur la situation du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal qui se trouverait alors dans cette deuxième catégorie d'événement, trouvant sa place dans un contexte postmoderne où les certitudes s'envolent et où les croyances sont mitigées et mises en doute, que ce soit sur l'avenir du cinéma et celui du festival, sur la place des nouveaux médias, celle du spectateur ou celle de l'Art (Lyotard, 1988).

Bibliographie

- Acland, C. R. (2003). *Screen trafic : movies, multiplexes and global culture*. Durham. Duke University Press.
- Adorno, T.W.& Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivages.
- Allor, M. (1997, spring). Locating Cultural Activity: The `Main' as Chronotype and Heterotopia, *Topia, A Canadian Journal of Cultural Studies*, 42-54.
- Angrosino, M.V. & Mays de Pérez, K. A. (2000). Rethinking observation. In *Handbook of Qualitative Research*, Second edition, Sage Publications.
- Arcand, B. (1991). *Le jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*. Boréal, Montréal.
- Arnheim, R. (1997). *Film Essays and Criticism*, trans. Brenda Benthien. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bakhtin, M. M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Baxandall, M. (1985). *L'oeil du quattrocento*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1991). *Écrits français*. Paris : Gallimard.
- Best, S. & Kellner, D. (1997). Postmodernism in the Arts, in *The postmodern Turn*. New York: The Guilford Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.

Chaudoir, P. (2007). La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif (version électronique). *Géocarrefour*, vol. 82/3, web site :

<http://geocarrefour.revues.org/index2301.html>.

Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. Paris : Nathan.

Cohen, D. (2006). *Trois leçons sur la société post-industrielle*. Résumé du livre sur :

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Trois leçons sur la société post-industrielle](http://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_leçons_sur_la_société_post-industrielle)

Courchesne, L. (27 avril 2004). « *De l'autre côté du miroir* », colloque jouable, Genève.

Daney, S. (2001). *La maison cinéma et le monde. Vol.I. Le temps des cahiers 1962-1981*.

Éditions P.O.L.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.

De Certeau, M. (1990). *Arts de faire*. Paris : Gallimard.

Della Ratta, D. (2004, juin 14). *Nous vivons dans un monde glocalisé, entretien avec le*

sociologue Roland Robertson (version électronique). Il Manifesto actif. Web site :

<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=News&file=article&sid=37962&theme=Printer>.

De Lulio, S. (2003). Questions de communication, p. 473-475.

Dubuc, E. (2004). La muséologie coopérative : Michael Ames et le UBC Museum of

Anthropology (version électronique). *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 28, No 2, p. 167-

171. Web site : <http://id.erudit.org/iderudit/010614ar>.

Eliade, M. (1949). *Le mythe de l'éternel retour, archetypes et répétition*. Paris : Éditions

Gallimard.

Ellis, J. (1982). *Visibles fictions : cinema, television, video*. London : Routledge & Kegan Paul.

- Elsaesser, (2005). The festival film network in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ethis, D. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin.
- Ethis, D. (2006, Décembre 16). *Cannes Hors projections*, un numéro de la revue Protrée.
- Retrieved Avril 26, 2008, web site : <http://ethis-e.blogspot.com/2006/12/cannes-hors-projection-un-numro-de-la.html>
- Ethis, D. (2008, Février 6). *Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous*. Retrieved Avril 2008, web site <http://ethis-e.blogspot.com/2007/09/le-cinema-cet-art-subtil-du-rendez-vous.html>.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*, Paris : Éditions Gallimard.
- Gadamer, H.G. (1996). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- Georgiou, M. (2006). *Diaspora, Identity and the media : Diasporic Transnationalism and Mediated Spatialities*. Hampton Press.
- Hall, S. (1997). The work of Representation, in *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Jullier, L. (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris : La Dispute.
- Khatib, L. (2004). The politics of Space : The spatial manifestations of representing Middle Eastern Politics in American and Egyptian films. *Visual Communication*, vol. 3, p. 69-90.
- Klein, N. (2001). *No logo*. Actes Sud.

Kracauer, S. (1973). *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933*. Paris : Éditions Flammarion.

Lyotard, J. F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Éditions Galilée.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

Marcus, L. (2001). How Newness Enters The World: The Birth of Cinema and the Origins of Man, in *Forum for Modern Language Studies*, 37: 186-203.

Massey, D. B. (2005). *For space*. Sage Publications.

Mattelart, A. (1995). *Histoire des théories de la communication*. Paris : Éditions La Découverte.

Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Éditions de minuit.

Niney, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck.

Pinoche, J. (1971). *Nouveau dictionnaire étymologique du français*, Hachette/Tchou.

Rivière, C. (1995). *Les rites profanes*. Paris, Presses Universitaires de France.

Ruby, C. (2002). Hans-Georg Gadamer. L'herméneutique : description, fondation et éthique, EspaceTemps. net, web site : <http://espacetemps.net/document355.html>.

Sabev, D. (2003). Carnaval et Decarnaval ou la culture irréversible : Expérience de terrain pendant le Carnaval de Québec Kellogg's, 1998-2000 (version électronique).

Ethnologies, volume 25, p. 209-236. Web site :

<http://www.erudit.org/revue/ethno/2003/v25/n1/007131ar>.

Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma*. Paris : Aubier.

Stiegler, B. (2004). *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*

(version électronique). Le Monde diplomatique, web site : "<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>."

Straw, W. (2004). Cultural Scenes. *Loisir et Société /Society and Leisure*, 27, p. 411-422.

Turan, K. (2003). *Sundance to Sarajevo : Films Festivals and the world they made*.

University of California Press.

Van Manen (1992). Drinking our troubles away : Managing conflict in a British Police

agency. In D.M. Kolb & J.M. Bartunek (Eds.), *Hidden conflict in organizations* (p. 32-62). Newbury Park, CA: Sage.

Werber, B. (2000). *L'encyclopédie du savoir relatif et absolu* (version électronique). Paris :

Éditions Albin-Michel. Web site :

<http://www.bernardwerber.com/unpeuplus/ESRA/censure.html>.

Références sur le FNC

Bogdaneris, J. ; Brenhouse, H. ; Fraser, M. ; Hays, M. ; & Slutsky, M. (2007, Octobre 11). New

to view, *Mirror*, 32-33.

Cassivi, M. (29 septembre 2007). Le Noël du petit loup, *La Presse*, p. C15.

Coulombe, M. (2007). Riche moisson. *Radio-Canada*. Le 26 septembre 2007.

Daudelin, R. (2005). Un, deux, trois festivals... *Images*, 24, n125.

Defoy, S (XXXX), Déroutes conjugales dans un monde sans pitié, *cinébulles*, volume 26, numéro 1, p. 44-47.

Demers, M. (2007, octobre 6). Un festin cinématographique, *Le journal de Montréal*, 8-9.

Dufresne, J. (2001). *Les nouveaux cinémas*. Montréal : Fondation Daniel Langlois, Éditions Les 400 coups.

Et tous les autres (4 octobre 2007). *Ici*, p. 38.

Griffin, J. (6 octobre 2007). Festival du Nouveau Cinéma, *The Gazette*, p. E1-3.

Griffin, J. (20 octobre 2007). It's a wrap – film festival is ending on a high note, *The Gazette*, p. E3

Mingotaud, M (2007). *Le festival du nouveau cinema. Un 36e étonnant*. Communiqué de presse du festival.

Nicoud, A. (26 septembre 2007). L'âge des ténèbres s'ajoute à une programmation alléchante, *La Presse*, p. As2.

Nicoud. A. (15 octobre 2007). De grandes ambitions pour le FNC, *La Presse*, p. As2.

Nicoud, A. (17 décembre 2007). Le FNC confirme sa popularité. *La Presse*.

Tremblay, O. (22 octobre 2007). La Visite de la fanfare remporte la louve d'or, *Le Devoir*,

B8.

Annexes

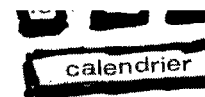
Annexe 1 : Extrait du site internet permanent du FNC



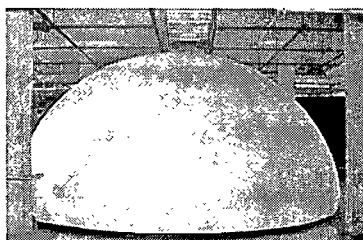
Annexe 2 : Liste des lieux du FNC, extrait du site internet temporaire de l'édition 2007



SOCIÉTÉ DES ARTS TECHNOLOGIQUES [SAT] ✚
1195 boulevard Saint-Laurent
Tél. : 514 844-2033
Métro St-Laurent, autobus 55

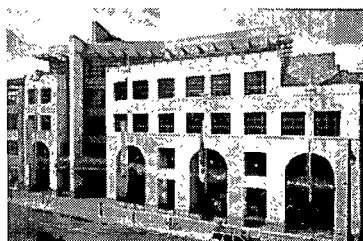


La Société des arts technologiques [SAT] accueille cette année la section nouveaux médias du Festival du nouveau cinéma, pour l'événement dédié aux professionnels et au grand public : *Le Futur du cinéma ?* qui propose un cycle de conférences, une exposition immersive et des présentations spéciales.



SAT[OSPHÈRE] FIDO ✚
Parc de la Paix, adjacent à la SAT
Métro St-Laurent, autobus 55

La Sat[osphère] FIDO, salle de spectacle gonflable pouvant accueillir plus de 350 personnes, est le lieu de diffusion de tous les événements spéciaux gratuits du Festival du nouveau cinéma. Des activités dédiées aux professionnels s'y déroulent aussi. La Sat[osphère] FIDO, espace de fête et de rassemblement pour le grand public et les professionnels.



EX-CENTRIS ✚
3536, boulevard Saint-Laurent
Tél. : 514 847-2206
Métro St-Laurent, Métro Sherbrooke, autobus 55

Salle Parallèle : 93 places
Salle Fellini : 188 places
Salle Cassavetes : 271 places

Situé au cœur du boulevard Saint-Laurent, cet édifice conçu et construit par Daniel Langlois est un complexe de production et de diffusion cinématographique haut de gamme. Ses trois salles sont équipées de systèmes de projection des plus performants et permettent la diffusion en 35 mm, 16 mm, Béta SP, DVD, HDTV et Internet. Principal lieu du Festival du nouveau cinéma, Ex-Centris accueille cette année la billetterie centrale, les projections, les kiosques d'informations et de vente.



CINÉMA IMPÉRIAL ✚
CENTRE SANDRA & LÉO KOLBER
SALLE LUCIE ET ANDRÉ CHAGNON
1430, Rue de Bleury
Tél. : 514 848-0300
Métro Place-des-arts

Construit en 1913 et reconnu comme monument historique, le Cinéma Impérial a subi d'importantes rénovations en 2003 et possède maintenant des qualités de projection exceptionnelles. Possédant 780 places, le Cinéma Impérial permet au Festival du nouveau cinéma d'occuper un lieu à plus grande capacité afin d'offrir aux festivaliers l'accès en plus grand nombre à certains titres à succès sélectionnés au Festival.



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE ✚
335, boulevard de Maisonneuve Est
Tél. : 514 842-9763
Métro Berri-UQAM

Fernand Séguin : 84 places
Claude Jutra : 156 places

Partenaire naturel du Festival du nouveau cinéma, la Cinémathèque québécoise met en valeur le patrimoine cinématographique et télévisuel national et international. Elle collabore aussi avec l'équipe du Festival du nouveau cinéma depuis plusieurs éditions à la programmation de la section *hommage et rétrospective*.

Annexe 3 : Photographies du festival, extrait du site internet temporaire de l'édition 2007

PHOTOS DU Samedi 20 OCTOBRE



PHOTOS DU Samedi 25 OCTOBRE



PHOTOS DU Mercredi 10 OCTOBRE



PHOTOS DU Vendredi 12 OCTOBRE




PHOTOS DU Vendredi 19 OCTOBRE



PHOTOS DU Jeudi 18 OCTOBRE

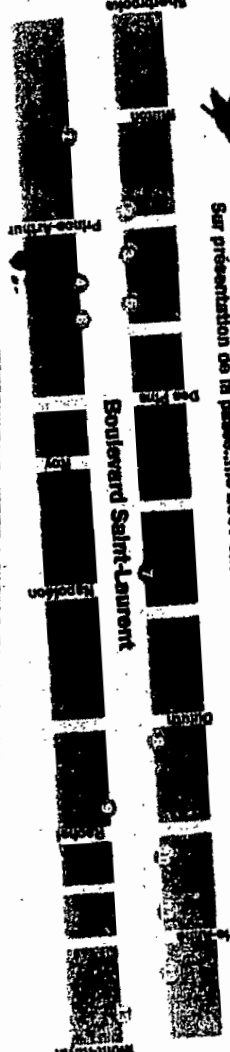


Annexe 4 : Plan de la rue Saint-Laurent
présenté dans le programme papier du FNC 2007



LES REPERES DE LA LOUVE
 Sur présentation de la passacine 2007 entre le 10 et le 21 octobre

Boulevard Saint-Laurent



10 FESTIVAL CINEMA
LE NOUVEAU CINEMA
 10-21 OCT 07
 WWW.NOUEAUCINEMA.CA

COMMERCES	ADRESSE	SPECIAL
1. Restaurant Zamb	3449	Remise de 10 %
2. Café Dépot	3601	2 pour 1 dans le café au lait, ouya les formels
3. Espace Morand	3630	15 % de remise dans les massages en duo
4. Dan	3661	Remise de 15 % sur prix régulier
5. Salon Salon	3668	Remise de 15 %
6. Sogo Sushi	3671	Remise de 10 %
7. Oreni	3678	Remise de 20 % sur prix régulier
8. Ludo	4040	Remise de 20 %
9. Zed Ogata	4108	Remise de 10 %
10. Diven Orange	4234	Prix de bière au prix du 5 & 7 (4,75 \$)
11. Blank	4278	Remise de 20 %
12. Occident nouvelles	4301	200 \$ de remise
13. Project	4390	Remise de 15 %

BOUL. SAINT-LAURENT